

DIAGONAL

an ibero-american music review



VOL. 1 NO. 1 2015 ISSN 2470-4199

**CENTER FOR IBERIAN AND LATIN AMERICAN MUSIC
UNIVERSITY OF CALIFORNIA, RIVERSIDE**

ABOUT

Diagonal: An Ibero-American Music Review is the online journal of the Center for Iberian and Latin American Music at the University of California, Riverside. Its purpose is to highlight the latest research into the vast musical heritage of Iberia and Latin America, as well as other regions once under Iberian colonial rule whose cultural traditions bear some imprint of Spanish or Portuguese influence, e.g., the Philippines or parts of the United States.

The journal's name refers to the fact that its mission cuts across disciplinary and regional boundaries. It accepts contributions in Spanish, Portuguese, or English from scholars in musicology, ethnomusicology, and related disciplines. It is a refereed journal with an editorial board, and it conforms to the highest standards of modern humanistic scholarship.

Diagonal: An Ibero-American Music Review appears on a rolling basis rather than at set intervals of time. This means that once we have a sufficient number of articles for an issue, we publish that issue. Each number of DIAMR will have about five articles, in addition to reviews.

The journal's name is a nod in the direction of *Inter-American Music Review*, the creation of the late Robert M. Stevenson, a foundational figure in music scholarship related to Iberia and the Americas. However, *Diagonal: An Ibero-American Music Review* is not associated with any one person, having instead a broad editorial base and systematic process of peer review. It seeks to promote leading-edge research across a broad spectrum of subjects, reflecting a variety of methodologies in a cross-disciplinary spirit.

Diagonal: An Ibero-American Music Review is hosted at eScholarship, an open-access platform powered by the California Digital Library and the University of California.

Submissions

Please check <escholarship.org/uc/diagonal> for the current submission guidelines.

Copyright

The copyright of any article published in *Diagonal: An Ibero-American Music Review* is retained by its respective author(s) under a Creative Commons open access license.

For more details please check <escholarship.org/uc/diagonal> .

Contact Us

Walter A. Clark
Professor of Musicology
Director, Center for Iberian and Latin American Music
900 University Ave.
University of California
Riverside, CA 92521
walter.clark@ucr.edu

DIAGONAL

an ibero-american music review

VOLUME 1

NO. 1

2015

ISSN 2470-4199

CONTENTS

ARTICLES

- 2 **Identidad musical de los cantes mineros: Búsqueda y documentación**
GUILLERMO CASTRO BUENDÍA
- 28 **Claves para el Análisis del Italianismo en la Música Hispana:**
Esquemas Galantes y Figuras Retóricas en las Misas de Jerusalem y Nebra
OLGA SÁNCHEZ-KISIELEWSKA
- 54 **Joaquín Nin y su legado: Valoración crítica y perspectivas de estudio**
en torno a *Vingt chants populaires espagnols* (1923)
LIZ MARY PÉREZ DE ALEJO
- 89 **Estudio de la Suite para Piano Goyescas: *Los Majos Enamorados***
a través de los Personajes de los Cuadros de Goya.
JOSÉ MARIA CURBELO, ARIADNA MARTÍN ALFARO
- 105 **“Variety within Logic”: Classicism in the Works of Isaac Albéniz**
WALTER A. CLARK

REVIEWS

- 114 **Christopher Dennis. *Afro-Colombian Hip-Hop:***
Globalization, Transcultural Music, and Ethnic Identities
MARÍA ELENA CEPEDA

EDITOR'S CORNER

- 116 **In Memoriam: Robert Murrell Stevenson (1916-2012)**
WALTER A. CLARK



Identidad musical de los cantes mineros: Búsqueda y documentación

GUILLERMO CASTRO BUENDÍA
Centro de Investigación Flamenco Telethusa

Resumen

La formación de los cantes mineros tuvo un proceso artístico a partir de formas musicales que se cantaban en el siglo XIX, cantes y cantos que fueron base de los estilos que hoy conocemos y que se cantan bajo el nombre de *cartagenera*, *taranta*, *minera*, *levantica* o *murciana* como más significativos. La presencia en estos cantes del V grado rebajado es una de sus señas de identidad, a las que hay que añadir el llamado *toque de taranta*, con sus típicas disonancias y ausencia de compás medido. Descubriremos en este trabajo en qué documentos antiguos, ya sean sonoros, partituras o de otra índole, podemos encontrar esos rasgos identificativos como algo presente en la cultura de esta comarca y zonas limítrofes, intentando descubrir cuál fue el papel de Murcia en la configuración de estos cantes.

Palabras clave: cantes mineros, cartagenera, taranta, minera, levantica, murciana, malagueña, fandango.

Abstract

Miner songs had their origins in styles of song characteristic of the nineteenth century. Those early songs were the starting point for the genres we know today as the *cartagenera*, *taranta*, *minera*, *levantica*, or *murciana*. The use of the lowered dominant scale degree is a characteristic of miner songs, as well as the *taranta* rendered on the guitar, with its typical dissonances and free meter. In this article, I search through historical documents, e.g., transcriptions and recordings, to locate the identifying features of these songs. In so doing, I will attempt to discover the role played by Murcia in the configuration of the “miner songs.”

Keywords: cantes mineros, cartagenera, taranta, minera, levantica, murciana, malagueña, fandango.

Si por algo se distingue la Región de Murcia en el flamenco, y sobre todo la zona del Campo de Cartagena y La Unión, es por los *cantes mineros* o *minero-levantinos*.¹ Su peculiar sonoridad los hace ser una de las familias de cantes más personales del flamenco.

La formación de estos cantes tuvo un proceso artístico a partir de formas musicales que se cantaban en el siglo XIX, cantes y cantos que fueron base de los estilos que hoy conocemos y que se cantan bajo el nombre de *cartagenera*, *taranta*, *minera*, *levantica* o *murciana* como más significativos.

¹ De las dos formas son llamados estos cantes por estar asociados a zonas de minería y geográficamente al levante español. También a veces se dice *Cantes por tarantas* y *Cantes de Levante*. Nosotros usaremos preferentemente *Cantes mineros*.

Descubriremos en este trabajo en qué documentos antiguos, ya sean sonoros, partituras o de otra índole, podemos encontrar esos rasgos identificativos como algo presente en la cultura de esta comarca y zonas limítrofes, intentando descubrir cuál fue el papel de Murcia en la configuración de estos cantes.

La sonoridad minera o atarantada

La seña de identidad más importante de los llamados *cantes mineros* son unas personales caídas melódicas en sus tercios, notas que también encontramos en el desarrollo de sus melodías y que forman parte del color personal de estos cantes. Nos referimos a lo que unos llaman “medios tonos” y otros, los músicos: “V grado rebajado”, notas que aparecen ya en algunas grabaciones de cilindro de finales del siglo XIX.

Esos “medios tonos” tuvieron su contrapartida en el acompañamiento de guitarra, el cual para amoldarse a esos personales giros de la voz, hubo de buscar una sonoridad adecuada, surgiendo el llamado *toque de taranta*, su segundo rasgo de identidad que aparece hacia 1910.

El otro rasgo distintivo es la ausencia de compás en el acompañamiento, forma que se impone desde comienzos del siglo XX, aunque algunas grabaciones anteriores en cilindro muestran ya un toque más o menos libre en estilos grabados bajo el nombre de cartageneras o malagueñas.

Los documentos

El V grado rebajado en la Región de Murcia

Al respecto del cultivo de estos especiales tonos melódicos: el V grado rebajado, antes de las grabaciones sonoras sólo podemos consultar documentos en partitura. Del numeroso caudal de publicaciones que a lo largo del siglo XIX vieron la luz en forma de recopilaciones de cantos populares o composiciones de inspiración popular, ya sea andaluza o flamenca, se han podido localizar varios documentos relevantes.

Los ejemplos más antiguos en los cuales aparece el V grado rebajado los recopila Julián Calvo en Murcia en 1857:² *La Malagueña que los mozos de la huerta y el pueblo cantan en las músicas con que obsequian a sus novias*, N° 7, donde aparece en el último tercio; *la Malagueña que bailan y cantan en la huerta*, N° 8, donde lo encontramos en el tercio 5°; y *la Malagueña glosada por la bandurria* N° 9, en la cual figura en el 2° y 5° tercio. Aparece tanto en el canto como en la bandurria. Ponemos secciones de los tres ejemplos (Ejemplos 1-3).

² Julián Calvo, *Alegrías y tristezas de Murcia. Colección de cantos populares que canta y baila el pueblo de Murcia en su huerta y campo* (Madrid: Zozaya, 1877). Aunque se publican en 1877, en las notas del interior el autor especifica que fueron recopilados en 1857.

MALAGUEÑA QUE LOS MOZOS DE LA HUERTA Y EL PUEBLO CANTAN EN LAS MÚSICAS CONQUE OBSEQUIAN A SUS NOVIAS.
 los niños y jóvenes que vienen a la limpieza de la ciudad por las mañanas la cantan sin acompañamiento.

N.º 7.

Vivace.

(1)

S.

la luna y los cuatro so-les.

Y el santo cristó del tre pa.

49) Las Malagueñas son acompañadas con guitarras, guitarrillos ó Timples, Bandurrias y Violines.
 Z. 3098 Z.

Ejemplo 1: Julián Calvo, “Malagueña que los mozos de la huerta y el pueblo cantan...”, *Alegrías y Tristezas de Murcia* (Madrid: Zozaya, 1877), comienzo y parte final.

MALAGUEÑA QUE BAILAN Y CANTAN EN LA HUERTA.

Muy animado y marcado.

N.º 8.

Tiene usted

cuerpo que granos de tri-go tie-nen Ca-diz Se-

vi-lla y el puer-to Ca-diz Se-vi-lla y el puerto

D. C. todo.

Z. 5098. Z.

Ejemplo 2: Julián Calvo, “Malagueña que bailan y cantan en la huerta”, *Alegrías y Tristezas de Murcia* (Madrid: Zozaya, 1877), comienzo y parte final.

Ejemplo 3: Julián Calvo, “Malagueña glosada por la bandurria”, *Alegrías y Tristezas de Murcia* (Madrid: Zozaya, 1877), introducción y comienzo del canto, arr. Guillermo Castro.

Tiempo después, hacia 1879, en la pieza *La más flamenca. Gran malagueña con 6 cantos por Francisco Tamayo*,³ encontramos escrito en el primero de los cantos la indicación de “Cartagena” (Ejemplo 4). En esta partitura aparece el V grado rebajado en tres de sus tercios melódicos. Esta pieza no es de origen popular, es una creación de autor basada en algún canto flamenco de la época, pero nos sirve para afirmar que por entonces eran típicos de Cartagena esos giros melódicos (Ejemplo 4).

Se incorporan fraseos en compás de 4/4 en la parte de la copla, para darle más lentitud a la interpretación y que el canto se luzca, síntoma de la evolución del estilo hacia formas expresivas con mayor libertad de compás.

Un fragmento de un dúo cantado en la zarzuela *La Alegría de la Huerta* de Federico Chueca, estrenada en Madrid el 20 de enero de 1900⁴ presenta similitudes con algunos giros presentes en la cartagenera grande, sobre todo la salida. También la caída de los dos primeros tercios se hace de forma semejante a algunas tarantas flamencas, en las cuales se suele terminar de igual forma en los tercios impares en el V grado rebajado. Ponemos aquí el primer tercio de los cantos a los que nos referimos dentro de la sección del dúo que nos interesa, cuando se canta “Pajaritos que cruzáis” en la voz de Carola y continúa con “Mire usted madre si es grande” en el personaje de Alegrías (Ejemplo 5).⁵

³ Madrid, Biblioteca Nacional, Sig. MP/1805/23. Para las siguientes referencias a esta biblioteca usaremos BNE.

⁴ Lo señalan Pedro Fernández Riquelme y José Francisco Ortega Castejón en “El cante por cartageneras: un acercamiento a través de los textos y sus melodías características”. *Revista de Investigación sobre Flamenco “La Madrugá”* 2 (junio 2010): 3-4, 25-26. [En línea] <<http://revistas.um.es/flamenco/article/view/110031/104651>> (acceso 1 de mayo de 2015)

⁵ Puede escucharse en la Biblioteca Nacional de España. <<http://bdh.bne.es/bne/search/detalle/bdh0000014557>> A partir del minuto 1’50”.

LA MAS FLAMENCA GRAN MALAGUEÑA

Propiedad.

CON 6 CANTOS
PARA PIANO
por

Precio 8 Pts.

F. TAMAYO Y MONTELLS.

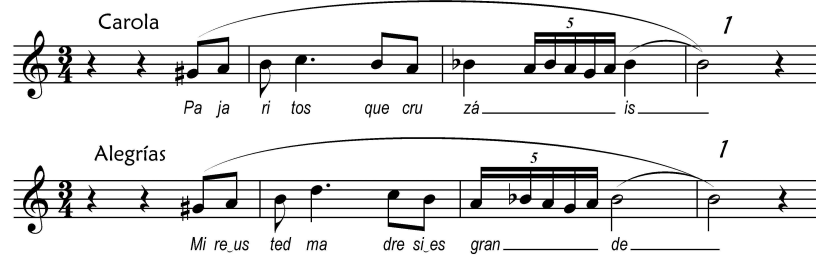
CANTO 1º
CARTAGENA.

MALAGUEÑAS.

B. Z. 163.

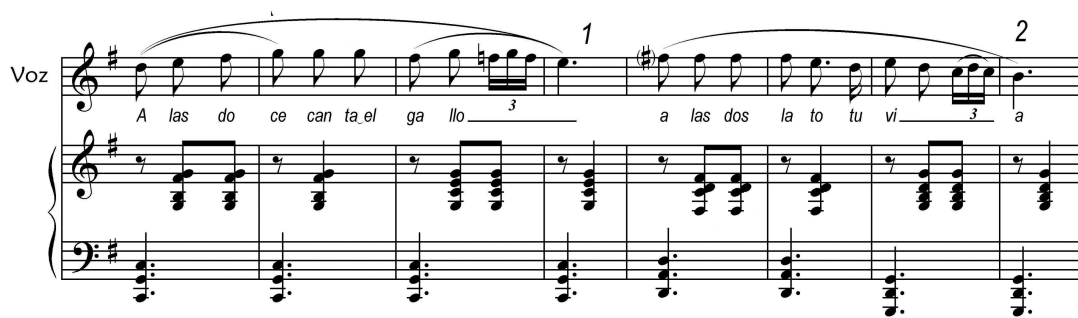
Carrera de Sº Jeronimo 34.

Ejemplo 4a, b, c: F. Tamayo Montells, *La más Flamenca Gran Malagueña con 6 Cantos* (Madrid, Biblioteca Nacional, MP/1805/23), canto 1º.



Ejemplo 5: Dos primeros tercios de la sección del dúo de Carola y Alegrías referida.

Pedro Díaz Cassou publica en su cancionero Panocho de 1900 una *Malagueña de la madrugada* en la que también encontramos en el primer tercio el V grado rebajado que distingue a los cantes mineros (Ejemplo 6). Este estilo también llamado simplemente *madrugá*, ha sido señalado por importantes investigadores como base de los futuros cantes mineros o por tarantas.⁶ Está además en tono de Si (granaína) forma de acompañamiento anterior al llamado *toque por tarantas*.



Ejemplo 6: Pedro Díaz Cassou, *Malagueñas de la madrugada*, primeros compases.

Poco después lo podemos localizar en otra transcripción de malagueña de madrugá de José Verdú de 1906,⁷ autor que enriquece visiblemente el modelo popular de Cassou, tanto en la voz como en el acompañamiento que realiza al piano (Ejemplo 7). Transportamos la transcripción a la tonalidad de Si frigio (original en Do frigio).

Como grabación de canto tradicional tenemos la *Malagueña de madrugada* que realizó el profesor García Matos en Murcia en los años cincuenta y que se publicó en 1978 en la *Magna Antología del Folklore Musical de España*. En este registro aparece el V grado rebajado en los tercios 1º, 2º, y 6º (Ejemplo 8).

⁶ Blas Vega en *Magna antología del canto flamenco de Hispavox*, 63-64, y José Gelardo Navarro, Antonio Grau, Rojo Alpargatero hijo, *el último de una saga flamenca* (Almería: La Hidra de Lerna y Discos Probéticos, 2008), 63.

⁷ José Verdú, *Colección de cantos populares de Murcia* (Madrid: Orfeo Tracio, 1906).

Ejemplo 7: José Verdú, “Malagueña de la Madrugá”, Colección de cantos populares de Murcia (Madrid: Orfeo Tracio, 1906), 1º y 2º tercio.

Ejemplo 8: “Malagueña de Madrugada”, *Magna Antología del Folklore Musical de España* (Hispanavox 66.171, 1978, Cara 34, Banda 4), arr. Guillermo Castro.

El V grado rebajado fuera de Murcia

El cultivo melódico del V grado rebajado no es algo exclusivo de Murcia. Podemos localizarlo en otras comarcas, como Málaga, Jaén, Córdoba, Granada y Extremadura.

Dentro de los documentos en partitura, la pianista Enriqueta Ventura de Domenech publica hacia 1880⁸ una *Malagueña Granadina* para piano en la que aparece un canto intercalado en su parte central. En él destaca la caída en el V grado rebajado al finalizar el tercio 2º (caída típica de las tarantas y habitual en uno de los estilos de malagueñas de Antonio Chacón,⁹ con el que comparte una factura melódica bastante similar. También la caída en el V grado rebajado aparece en la *Malagueña del Canario* y algunas de *La Trini*). El uso de la denominación “malagueña granadina” para esta publicación, responde seguramente al concepto de “malagueña en tono de granaína” (Si), ya que melódicamente no es una granaína flamenca sino una malagueña. Señalamos la caída en el V grado rebajado con un corchete (Ejemplo 9).

The image shows a musical score for a piece titled "Malagueña Granadina" by Enriqueta Ventura de Domenech. The score is written for voice and piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The score is divided into two systems. The first system includes the lyrics "Os-cu - ra u - na noche mny os - cura". The second system includes the lyrics "fui á llorar mi sen-ti - mien - - - to". Above the first system, there is a marking "82 baja para cantarlo". The piano accompaniment features a variety of chords and melodic lines, including a section with a bracketed "82" indicating a specific tempo or style.

Ejemplo 9: Enriqueta Ventura de Domenech, *Malagueña Granadina*.

Sin precisar fecha exacta, pero antes de acabar el siglo XIX, la casa Enrique Bergali publica unas malagueñas de Mariano Liñan¹⁰ tituladas *Nuevas malagueñas populares para piano con letra* op.36. En esta obra aparecen unas supuestas malagueñas *Del Canario* y *Juan Brea* (así se indican en la

⁸ BNE MP/4568/24. Dentro de la serie *Trozos flamencos*.

⁹ En el segundo tercio del estilo que se hace con la letra “Que tienes por mi persona” (Odeón 68090, 1909). También grabó un cilindro con este cante en 1899. José Blas Vega, *Vida y cante de Don Antonio Chacón* (Madrid: Editorial Cinterco, 1990), 209. Cilindro reeditado en *El flamenco a través de la discografía*, Manuel Cerrejón (Sevilla: Pasarela, 2000).

¹⁰ Barcelona, Biblioteca de Cataluña, Sig. 2008-Fol-C 1/35.

partitura¹¹), donde destaca la caída en el V grado rebajado del segundo tercio (señalamos la caída con un corchete) y un desarrollo melódico de los dos primeros tercios muy semejante a la variante flamenca (Ejemplo 10).

Ejemplo 10: Mariano Liñan, “Del Canario”, *Nuevas malagueñas populares para piano con letra* op.36

Ejemplo 11: “Fandango de Comares” (Málaga), *Danzas populares de España, Andalucía I* (Madrid: Instituto Español de Musicología / C.S.I.C., 1971), trans. Manuel García Matos, arr. Guillermo Castro.

¹¹ De los patrones melódicos que hasta hoy han llegado de las malagueñas de estos cantaores hay que decir que sólo los dos primeros tercios de la malagueña de *El Canario* tienen relación con este ejemplo de Mariano Liñán. El ejemplo de *El Brevia* no guarda semejanza alguna con ninguna de las grabaciones que se conservan de este cantaor.

Dentro de las fuentes de música tradicional, el profesor García Matos recoge un ejemplo en Comares (Málaga)¹² donde aparece la caída en el V grado rebajado al finalizar el tercío 2º (Ejemplo 11). Aunque es un documento reciente, en comparación con los otros, está recogido oralmente, y su cultivo en la zona de Málaga es muy común, lo que supone recoger una tradición anterior y arraigada en zonas rurales. Se interpreta en el tono de Si, habitual en variantes de fandangos en la zona del levante español, como luego explicaremos.

María de los Dolores de Torres Rodríguez de Gálvez (1901-1968) realizó el *Cancionero Popular de Jaén*¹³ antes de 1955. Dentro de esta recopilación presenta un *Fandango de Valdepeñas* también llamado “El suelto” con el V grado rebajado en el desarrollo melódico de sus dos primeros tercios. Este ejemplo se puede relacionar con la grabación de la *Malagueña de madrugada* que realizó el profesor García Matos en Murcia, quien recoge un ejemplo muy parecido melódicamente a éste (Ejemplo 12).



Ejemplo 12: “Fandango” (Valdepeñas), *Cancionero Popular de Jaén* (Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1972), recopilado por Maria de los Dolores Torres (1901-1968) antes de 1955, arr. Guillermo Castro.

El final con caída en el V grado rebajado en el 2º tercío también se usa en algunos fandangos de Granada que se cantan como remate de granaínas flamencas. Es el caso del conocido como *fandango de Frasquito Hierbabuena* (1883-1944),¹⁴ que comparte esta singular caída en el tercío 2º. Se da el caso de que este fandango atribuido a este cantaor es una versión de uno de los fandangos que cantaba el malagueño Juan Brevia (1844-1918) con la letra “En la cala hay una fiesta”.¹⁵

También los fandangos de Lucena (Córdoba) practican el V grado rebajado en su melodía y en alguna caída. Pongamos como ejemplo la grabación de *El Niño de Cabra* (1870-1947) de 1914 con Ramón Montoya con las letras *Araceli en tu barrio*, donde lo encontramos en el desarrollo melódico

¹² Manuel García Matos, *Danzas populares de España. Andalucía I* (Madrid: Instituto Español de Musicología / C.S.I.C., 1971), 191.

¹³ Publicado por el Instituto de Estudios Giennenses, Patronato José María Cuadrado del C.S.I.C. Jaén 1972.

¹⁴ Por ejemplo el cantado por El Cojo de Málaga y grabado en 1925 bajo el nombre de *granadinas y verdiales* “San Jacinto y Santa Paula”.

¹⁵ Gramophone AE 3-62146, 1910.

de todos los tercios salvo el 5º (Ejemplo 13). Con la letra *Agua menuíta llueve*, salvo en el 1º tercio, aparece en todos los tercios, incluyendo una caída en el final del tercio 4º (Ejemplo 14). Varios investigadores han señalado que algunos estilos de fandangos de Lucena guardan mucha relación con cantes de taranta, con la que coinciden en su patrón melódico.¹⁶ Este ejemplo de fandango de Lucena tiene una construcción melódica muy similar a la Taranta mencionada de Chacón, hoy conocida como *Cartagenera de Chacón* o *Clásica*.

Copla 1

Ejemplo 13: Fandango de Lucena “Araceli en tu barrio”,
cantado por Niño de Cabra.

También puede relacionarse este fandango de Lucena con la malagueña de madrugada de Cassou, con la que presenta muchas semejanzas. Aparte del uso del V grado rebajado en los tercios 1º, 2º y 6º, la construcción melódica de los tercios 1º, 3º y 6º es casi igual, salvando las distancias interpretativas. Los tercios 2º, 4º y 5º tienen diferente caída pero se construyen de una misma forma homogénea.

¹⁶ Señalado por Norberto Torres Cortés “El fandango de Lucena y los estilos de Levante, consideraciones sobre la influencia de Lucena en el arte flamenco” en *Guitarra flamenca*, vol. I. *Lo clásico* (Sevilla: Signatura ediciones Sevilla, 2004); y también por Guillermo Castro Buendía, “Los ‘otros’ Fandangos, el Cante de la Madrugá y la Taranta. Orígenes musicales del cante de las minas”, *Revista de investigación sobre flamenco «La Madrugá»* 4 (Junio 2011).
<<http://revistas.um.es/flamenco/article/view/132281/122571>> (acceso 1 de mayo 2015).

104

o u o o u o a y

3

4

si no quie re e que me e ca a le e e e

5

98

cae rán las ca na le e e

3

a bre e me la a puer ta cie lo o o

(falta un tiempo)

Ejemplo 14: Fandango de Lucena “Agua menuíta llueve”, cantado por Niño de Cabra.

En Extremadura también podemos encontrar el cultivo del V grado rebajado en variantes de cantes de *jaleos*, por ejemplo en la grabación de Porrinas de Babajoz: *Jaleo extremeño*, 50 Años de flamenco 1935- 1985, 1ª época, Divucsa 1993 (Ejemplo 15), y también en la de Carmen Amaya: *Jaleo canastero* “Ha venido una venida”, Decca DL 9925, 1957. Figura como nota de paso en su desarrollo melódico desde el tercio 2º (Ejemplo 16).

Copla 1

39

1

Ven gan a tres a tre e e e

47

tre e en un na sa pa ti i i i i i i ya a a a a

3

Ejemplo 15: Porrinas de Badajoz, *Jaleo Extremeño*.

63 Copla 1

71

Ejemplo 16: Carmen Amaya, *Jaleo Canastero*.

El acompañamiento de guitarra

Al respecto del acompañamiento de guitarra, el toque actual conocido como *de taranta*, en el tono de *fa#*, es relativamente reciente. Detectamos¹⁷ el uso de este tono por primera vez en algunas grabaciones de Antonio Chacón con la guitarra de Habichuela el Viejo, aunque el toque aún no está desarrollado del todo, suena más a malagueña. Pedro Fernández Riquelme¹⁸ localiza la primera grabación en la que ya podemos hablar de toque de taranta. Es un registro de 1910 con la guitarra de Ramón Montoya y la voz de El Niño Medina (Ejemplo 17).

Pero antes del peculiar uso del toque *de taranta*, los acompañamientos de los cantes flamencos mineros tuvieron otro soporte, el conocido como *toque por granaínas* (*Si*) y antes que éste el *toque por malagueñas* (*Mi*). Incluso el *toque por medio* (*La*).¹⁹ De todos ellos, el que más se acerca a la musicalidad del futuro toque por tarantas es el toque por granaínas, ya que utiliza formas melódicas y expresivas cercanas, con un importante uso de disonancias y cuerdas al aire en la guitarra.

¹⁷ Guillermo Castro Buendía, “Origen del tono y toque de taranta en la guitarra”, *Revista de Investigación sobre Flamenco «La Madrugá»*, 5. <<http://revistas.um.es/flamenco/article/view/139871/127921>> (acceso 1 de mayo 2015).

¹⁸ Pedro Fernández Riquelme: *Los orígenes del cante de las minas* (Murcia: Incides Ediciones Didácticas, 2008), p. 71. Se grabó para la casa Zonophone con estas letras “Un pañuelo me encontré... Se cría la hierbabuena” y se publicó en 1911. Antonio Hita Maldonado, *El flamenco en la discografía antigua* (Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2002).

¹⁹ Castro, “Origen del tono y toque de taranta en la guitarra”.

Ejemplo 17: Taranta 2 (1)* “Una pena impertinente”, Don Antonio Chacón (1869-1929), voz y Juan Gandulla Habichuela (186?-1927), guitarra (Odeón 68092, 78rpm, 1909), trans. Guillermo Castro. Primera grabación en tono de taranta.

El toque por granaínas está igualmente documentado en el siglo XIX como forma típica en algunos estilos de fandangos dentro de la música tradicional. Eduardo Ocón²⁰ constata su práctica en las “murcianas o granadinas” que recopiló entre 1854 y 1867,²¹ y que publicó en su obra *Cantos españoles* de 1874 (Ejemplos 18, 19).

También se practicaba en otras zonas del Levante, como en Alicante,²² donde para finalizar ciertos cantos se concluye con un acorde de 7ª (Ejemplo 20). Incluso en Ávila²³ por extraño que nos parezca (Ejemplo 21). Igualmente se usa hoy en algunos cantos practicados por las cuadrillas de música tradicional murciana,²⁴ que a lo largo de todo el año mantienen viva una tradición muy antigua.

²⁰ Eduardo Ocón, *Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares, formada e ilustrada con notas explicativas y biográficas* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1874).

²¹ Datos extraídos de su biógrafo: Gonzalo Martín Tenllado, *Eduardo Ocón. El Nacionalismo Musical* (Málaga: Ediciones Seyer, 1991), 181

²² *La Alicantina*, canto popular de la ribera del Júcar. Felipe Pedrell, *Cancionero popular español*, editorial Boileau, Barcelona, 1958. [1ª ed. Valls: Eduardo Castells, 1922], tomo II, 227.

²³ Miguel Manzano Alonso, *Mapa Hispano de bailes y danzas de tradición oral, Tomo I, aspectos musicales*, (Badajoz: Publicaciones de CIOFF España, 2007), 640 y ss. Toma la fuente de Kurt Schindler, *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal* (New York: Hispanic Institute, Lancaster Press, 1941).

²⁴ “Malagueña garruchera” en el disco *Cuadrilla de Henares-Ecos de Nogalte* (Trenti, 2012. MU-868-2012).

MURCIANAS ò GRANADINAS.

Nos abstenemos de escribir las melodías respectivas de estas canciones, por desconocer sus giros especiales, pudiendo solo decir que son muy análogos al del Fandango, su tipo.

Wir schreiben die respectiven Melodien dieser Lieder nicht nieder, weil die ihnen eigenthümlichen Wendungen uns unbekannt sind. Wir können nur behaupten, dass sie mit ihrer ursprünglichen Form, dem Fandango, grosse Aehnlichkeit haben.

Canto.

Guitarra.

Ejemplo 18: Eduardo Ocón, *Cantos españoles* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1874). Comienzo de las murcianas o granadinas.

D.C.

Ejemplo 19: Eduardo Ocón, *Cantos españoles* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1874).
Final de las murcianas o granadinas con el acorde de I7 (Si 7).

Voz

Guitarra

Ejemplo 20: “La Alicantina”, *Cancionero Popular Español* (Valls: Eduardo Castells, 1922), comunicada por Don S. Giner, trans. Felipe Pedrell.

C.VIII Mi frigio flamenco

1. Se cree que lle va un ga
2. Com pra ría plu ma de pla
3. Lo pri me ro que se ve
4. Se ne ce si ta te ner

Ejemplo 21: “Fandango de Ávila”, *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal* (New York: Hispanic Institute, Lancaster Press, 1941), trans. Kurt Schindler, arr. Guillermo Castro.

Hacia 1920 se estandariza como general el toque de taranta en *Fa#* para los llamados cantes mineros o *atarantados*, que es el que se cultiva hoy en día, desapareciendo el anterior toque en *Si*, y en *Mi*.

Los artifices de los cantes flamencos

Antes de que los cantes mineros sean considerados como tal, los giros melódicos que hoy se asocian con estos cantes figuraban en variantes de malagueñas y cartageneras (malagueñas de Cartagena), y formas de fandango de Jaén, Lucena y Granada, como hemos visto, pero sin el acompañamiento atarantado actual.

Hemos señalado un ejemplo de Malagueña de Antonio Chacón²⁵ de 1899, en el cual aparecía esta caída melódica, del cual extraemos el 2º tercio (Ejemplo 22).

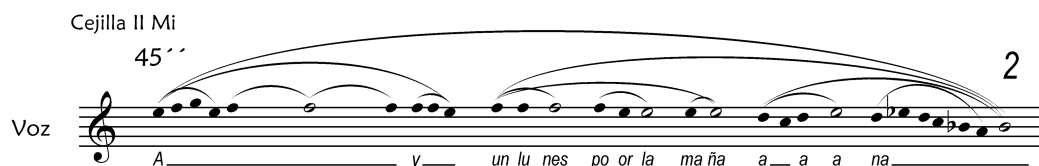
a a quénie ga a au a a a u de li ri o

Ejemplo 22: Antonio Chacón, *Malagueña*.

Tenemos un registro más en cilindro de Manuel el Sevillano *Cartageneras* “Tartaneros un lunes por la mañana”,²⁶ que también tiene una caída sobre el V grado rebajado en el 2º tercio. Aunque no concretan fecha en la edición de estos cilindros por el Centro Andaluz de Flamenco, sí afirman que son de finales del XIX en las notas del librito que se adjunta. El patrón melódico no coincide con las cartageneras cantadas actualmente en el flamenco, está más en el entorno de la malagueña, y no tiene tampoco el acompañamiento por tarantas, pero ya aparecen cadencias melódicas y sonidos muy disonantes en la guitarra en el tono de *Mi* (Ejemplo 23).

²⁵ “Que tienes por mi persona” con la guitarra de Miguel Borrull. *El flamenco a través de la discografía*.

²⁶ *Cilindros de Cera, Fondos del Centro Andaluz de Flamenco. Primeras grabaciones de Flamenco* (Sevilla: Junta de Andalucía, 2003).



Ejemplo 23: Manolo El Sevillano, Cartagenas “Tartaneros un lunes por la mañana” (cilindro de finales del siglo XIX), trans. Guillermo Castro.

Introducción de guitarra por malagueña acompañada

Cejilla III Mi

Vi i ir ge en del Ca ar me e en

que dir me tú dón de es taba a a a Vir ge en der Caa a a a a ar me e e e e en

tan he e e er mosa a y pere gri na a a

Ejemplo 24: El Mochuelo, voz y Hijo del Ciego, guitarra, Tarantas “Virgen del Carmen” (cilindro Zonophone [?], 78rpm, 1907), trans. Guillermo Castro.

Entrado ya el siglo XX, tenemos como primeros ejemplos de tarantas las grabaciones de El Mochuelo de 1907.²⁷ Este ejemplo es un antecedente del cante que hoy se conoce como “cartagenera de Chacón” o “clásica”, estilo que quedó estructurado de forma definitiva en 1909 por Don Antonio. Las caídas en el V grado rebajado aparecen en los tercios 1º y 3º, y como notas de paso en los tercios 2º, 4º y 6º (Ejemplo 24).

Don Antonio Chacón graba este modelo en 1909 igualmente bajo el nombre de Taranta, aunque como decimos hoy se llame a este cante *Cartagenera Clásica* o *de Chacón*. El cante está ya definido, presentando la factura que se ha seguido como modelo por todos los cantaores hasta hoy (Ejemplo 25).

Antonio Grau, hijo del Rojo El Alpargatero, graba en 1928 como *Murciana* el mismo cante que realizara Chacón y el Mochuelo, pero con un enriquecimiento melódico considerable. Su relación con

²⁷ Zonophone. Aunque pudieran ser más antiguas. Antonio Hita Maldonado habla de un disco monofacial grabado entre 1900 y 1905 editado bajo el sello *Gramophone and Typewriter Ld.* con signatures de catalogo serie 62.000 que fue luego reeditado y comercializado por Zonophone en 1907 con numero de catalogo X-52.239, no sabemos si puede ser éste. *El flamenco en la discografía antigua*, 54-55.

la taranta anterior de Chacón es evidente, aunque tenga algunas modificaciones interpretativas (Ejemplo 26).

Por estas fechas los llamados cantes mineros están ya muy definidos, aunque su proceso de desarrollo aún no había concluido del todo.

Copla 1

A ay de no che y dí a a a

y tu va a a a pe a na im per ti nen te e e e u

re ey na a a a e en mí de no che y dí a a a

por que a mí i i i na a a a me e di vi er te e e e

ni te e y gomá a a a a a a a ale grí a a a a y y y

y que el ra a a to que ven go o o o o o o o o o o o o o o o o a e er te y a a a a u a u

*Una pena impertinente
reina en mí de noche y día,
porque nada me divierte
ni tengo más alegría
que el rato que vengo a verte*

Ejemplo 25: Taranta 2 (1)* “Una pena impertinente”, Don Antonio Chacón (1869-1929), voz y Juan Gandulla Habichuela (186?-1927), guitarra (Odeón 68092, 78rpm, 1909), trans. Guillermo Castro.

Copla

Me lo dí i o u a mí un mo lí ne ri i co o o o o

a a y y u un lí bri co de e for tu ni ca a ma y a a a y

me e lo dí o o o o a mí i i i un mo lí ne e e e e ro o o

Ejemplo 26: Murciana “Un Molinero”, Antonio Grau, voz y Ramón Montoya, guitarra (gramófono AE-2275, ca. 1928), trans. Guillermo Castro.

El cante de la madrugá en el siglo XIX

Al respecto de la importancia de la malagueña de la madrugá en la gestación de los cantes flamencos, Blas Vega escribió sobre El Rojo el Alpargatero:

Al Rojo le gustaba, de madrugada, ponerse en la ventana a presenciar la marcha hacia las minas de los mineros, quienes con su «trapico» y su carburador iban entonando la «madrugá». Todas estas horas de escucha, y el impulso creador que llevaba dentro de sí, fueron los materiales que le sirvieron para engrandecer los cantes mineros, introduciendo, junto con su personalidad, nuevos tonos, creando un proceso de superación dentro de la más estricta línea de pureza.

El proceso final de configuración de algunos cantes mineros lo concluyó sobre todo Antonio Chacón, como hemos dicho.²⁸ Pero volviendo al asunto de la malagueña de la Madrugá, varios de los recopiladores que lo recogen en Murcia nos dan datos al respecto. Díaz Cassou explicaba que esta Malagueña “tomó carta de naturaleza en Murcia con Ginés Martínez *el Osuna*” que la introdujo en 1868, formando importante escuela y que nadie igualó su cante.²⁹ Tras el Osuna siguieron cantándose de forma solvente por dos murcianos: Perico Jiménez y Víctor Fernández.³⁰

Estas notas coinciden con otras anteriores escritas por Julián Calvo en 1877:³¹

También se canta una malagueña que la llaman de la madrugada y no la hemos coleccionado por no ser murciana; la trajo a esta ciudad en 1868, un joven llamado *Ginés Martínez*, entendido por *Osuna*. Este canto lleva su mérito en su pesadez y la multitud de adornos que el cantor introduce; el ya Mencionado *Ginés Martínez* la canta primorosamente, pero algunas veces hay que taparse los oídos para ciertos *cantaos* y *acompañantes*. Este *Ginés Martínez* estaba en el ejército y es natural de Murcia; en esta época vino a ver a su familia y, donde quiera que se sentaba con su guitarra a cantar la mencionada malagueña, acudía un inmenso auditorio a admirar su magnífica voz y su extraordinaria flexibilidad de laringe.

Sobre las malagueñas murcianas, también se pronuncia en el mismo sentido José Inzenga en fecha aproximada (1888):³²

La *malagueña* es además la pieza obligada para la ronda de los mozos galanteadores, sirviendo para dirigir a las mozas con sus endechas amorosas en las serenatas nocturnas. Hay algunas variedades de la *malagueña*, diferenciándose esencialmente en estilo y movimiento la bailada de la cantada. Entre éstas

²⁸ Así lo explica Blas Vega, *Vida y cante de Don Antonio Chacón*, 277.

²⁹ Díaz Cassou, *op. cit.*, 81.

³⁰ Estos datos coinciden con los que aparecen en una carta recibida por Martínez Tornel antes de su publicación en 1892 de *Cantares populares murcianos coleccionados y clasificados* los incluye Gelardo en *Antonio Grau*, 170. Quizás los utilizó Cassou a partir de Tornel, porque la coincidencia es casi literal y además posterior.

³¹ Estas notas figuraban en la página 28 de la publicación de Julián Calvo.

³² José Inzenga, *Cantos y baile populares de España* (Madrid: A. Romero, 1888), 55.

existe una llamada *de la madrugada*, porque su movimiento lentísimo, la melancolía de sus acordes arrastrándose perezosamente y la expresión lánguida y sentida de su copla, concuerdan perfectamente con el adormecimiento de la naturaleza en estas altas horas, que produce un efecto mágico cuando se escucha entre sueños a un cantador de estilo y buena voz. Por más que la *malagueña* sea una de las piezas musicales que más uso hace el pueblo murciano, y a pesar de que habiendo tomado carta de naturaleza en la comarca haya sufrido alteraciones de carácter local y propio que forman diferencia sensible entre ésta y la malagueña andaluza, no debe considerarse como canto propiamente dicho murciano, y sí como una importación de las regiones andaluzas, que aclimatada en este país, se ha arraigado y extendido con las variantes consiguientes a la diferencia de carácter y costumbres de suelo y de cielo.

Deja patente que la malagueña no era un estilo de Murcia, aunque ya por entonces se encontraba muy arraigado este canto, con variantes y personalidad propia en esta región que la distancia de las andaluzas.

Al respecto de *El Osuna*, también José Verdú en 1906 afirma que “Un murciano de clase modesta llamado Ginés Martínez Osuna, fue el que primero dio a conocer la malagueña de la madrugá en 1868 y al que verdaderamente se le atribuye la creación de este canto que ha llegado a ser de los más populares” continúa repitiendo los datos de Julián Calvo, de donde probablemente los toma. Sin embargo nos da el nombre de un cantaor que por aquellos tiempos destaca en el canto de la madrugá:³³

En la época presente hay en Murcia un notabilísimo cantante muy conocido en toda la región; posee voz de tenor de dulcísimo timbre y extensión completa de *re* grave a *do* agudo, y sostiene con un solo aliento periodos larguísimos. José María Celdrán Ibernón o *el Nene de Las Balsas* como se le llama vulgarmente es considerado por el pueblo como el mejor cantante de *madrugás*.

Parece claro que este cantaor se trajo este cante de algún sitio: Andalucía. Algo que debió ser muy frecuente por entonces, teniendo en cuenta, además de la cercanía, el éxodo que hubo desde las cuencas mineras de Almería, Jaén, Granada y Málaga una vez sus filones se fueron agotando, lo que supuso un interesante intercambio y enriquecimiento cultural desde mediados del siglo XIX.³⁴

³³ *Alegrías y Tristezas de Murcia*, 19.

³⁴ Pedro María Egea Bruno, “Los siglos XIX y XX”, *Manual de Historia de Cartagena* (Cartagena: Ayuntamiento de Cartagena, 1996). “El ‘boom’ minero de mediados de siglo puso fin a uno de los móviles de este trasvase (se refiere a la despoblación del municipio de Cartagena). El área se trocó en núcleo de atracción laboral, convergiendo sobre ella un poderoso caudal que, al coincidir con el agotamiento de los mejores yacimientos de Gádor y Almagrera, llegará principalmente por los caminos de Almería. Verdaderas riadas de mineros y jornaleros procedentes de los términos de Berja, Adra, Dalías, Vera y Cuevas de Vera, se trasladarán a la cuenca, quedando la población originaria en proporción de 8 a 1. También la Región aportó contingentes de consideración, Lorca principalmente”. Igualmente lo explica Pepe Gelardo en *Libro flamenco minero de la Unión. Siglo XIX* (Sevilla: Libros con Duende, 2014), 29-45, añadiendo a trabajadores de Granada y Málaga; y en la Web *Paisajes mineros de España*, en el apartado “Cuencas mineras de Cartagena y La Unión” explican que también vinieron de la provincia de Jaén. <<http://mineriaypaisaje.com/la-union-paisaje>> (acceso 5 de mayo de 2015).

Este enriquecimiento se dio en ambas direcciones pues décadas antes fueron los murcianos de Lorca y ciudad de Murcia los que, entre 1820-1830 viajaron a las explotaciones de la Sierra de Gádor.³⁵

Otros datos interesantes al respecto de este canto los da Verdú que, aunque repite los de Julián Calvo sobre la introducción y popularización de este canto en 1868, ahora ya convertido en un aire local (tanto él como Cassou lo incorporan ya como canto de Murcia), describe la existencia de diferentes variantes personales, ya alejadas del carácter de cantos análogos andaluces:³⁶

Este canto popular ha sufrido diferentes transformaciones desde que por primera vez se oyó en Murcia, hasta el punto de que muchos cantaores de madrugás lo entonaban de diversos modos estableciendo lo que se llaman estilos o especial manera que cada uno tenía para cantarlo, según las condiciones y facultades que poseían. Las coplas eran todas referentes a la madrugada, y en estas primeras horas de la mañana se ha cantado siempre por los mozos de la huerta, en las rondas y serenatas con que obsequian a sus novias. El cantaor de «madrugás» ha de poseer gran flexibilidad y mucha extensión de voz; ha de sostener alientos muy largos y cuidar de no alterar el verdadero carácter que distingue este canto de sus similares de Andalucía.

Inzenga³⁷ recoge un modelo de malagueña de la Madrugá sin acompañamiento en la Huerta de Murcia, concretamente en la pedanía de La Albatalla (Ejemplo 27). Bonifacio Gil explica que se hacía frecuentemente sin acompañamiento, algo que también Julián Calvo relataba sobre la malagueña para ronda, cantada sin acompañamiento por los mismos jóvenes que venían por la mañana a Murcia a la limpieza de la ciudad.

También las madrugás se cantaron en otras zonas fuera de Murcia. En el diario *El Guadalete de Cádiz* de fecha 7 de octubre de 1885 tenemos constancia de que se cantaban en ambientes flamencos (Figura 1).³⁸

³⁵ Gelardo, op. cit., 45.

³⁶ Calvo, *Colección de cantos populares de Murcia*, 13.

³⁷ El documento recuperado por Tomás García se encuentra en Bonifacio Gil García, “Panorama de la música popular murciana”, *Primera Semana de Estudios Murcianos* (Murcia: Alfonso X el Sabio, 1961). Tomado de “La Malagueña de la Madrugá y el Nene de las Balsas” *Revista Sinfonía Virtual* (Julio 2012) <<http://www.sinfoniavirtual.com/flamenco/01.php>> (acceso 2 de mayo de 2015).

³⁸ Aberto Rodríguez, *Blog Flamenco de papel*. Entrada del 13 de noviembre de 2012. <<http://flamencodepapel.blogspot.com.es/2012/11/madrugas-en-cadiz-1885.html>> (acceso 2 de mayo de 2015).



Ejemplo 27: *Malagueña de la Madrugá*, recogida en *La Albatalla*, Huerta de Murcia.

—El Domingo asistimos á un clásico almuerzo que se celebró en el teatro-café de Lanues, con motivo de ser el último día de *vida* de aquél en la presente temporada.

La lista, pues era almuerzo español, se componía puramente de platos nacionales, figurando, en primer término, el conocido *arranque* de los cortijos.

Excusado es decir, que siendo la fiesta española, no hubo *bordeaux*, pero en cambio el sabroso *Colon* de Sánchez Romate, arrancó más de un ¡ay! de algunas bocas.

Entre éstas estaba la del popular Pepe Berdejo, que con sus *peteneras*, *madrugadas* y *seguidillas flamencas* dió el ópio á los concurrentes.

Entre éstos vimos, además del Sr. Lanues y toda su apreciable familia, á los señores Veamurgia (D. Juan), Carreras, Sangrán, Gomez (padre é hijo), Rosas, García de Meneses, Mendoza y Nestosa.

El acreditado fotógrafo D. Adolfo Selva, que tiene su taller en la calle de la Torre, número 54, sacó varias notables vistas y grupos de la *fiesta*.

Figura 1: *El Guadalete de Cádiz*, 7 de octubre de 1885.

Hay que decir que bajo el término de “canto de madrugada” o “malagueña de la madrugada” se conservan diferentes patrones melódicos, como una controvertida grabación de Rafael Romero,³⁹ que se acerca a las *Mineras de Chacón* o *Taranto*, por ello no podemos pensar sólo en un modelo de “canto de madrugada”. También en la Sierra de Quesada, al suroeste de la Sierra de Cazorla, y en Jódar, se localizan cantes de madrugás desde finales del siglo XVIII.⁴⁰

Al respecto de la malagueña en sí, como estilo propio diferenciado del anterior fandango, es de comienzos del siglo XIX. Se escribe siempre en tonalidad de Mi, con caída en el primer tercio melódico en la nota *do*, y con un carácter de lucimiento en el canto que ha sido siempre seña de identidad de este estilo también dentro del flamenco. El ejemplo más antiguo podemos encontrarlo en la publicación de Narciso Paz *Deuxième collection d'airs espagnols avec accompagnement de piano et guitare* (Ejemplo 28). En ella se indica “Canción popular de Andalucía”, lo cual significa que llevaría ya tiempo interpretándose.

MALAGUEN̄A
Chanson populaire de l'Andalousie
Arrangé pour le Piano et Guitare.
Par M^r PAZ.

Guitare. *Allegro.*
Chant. *Nº 10.* De los tra - ba - jos del mun - do
PIANO. *f* *p*
yo no se qual es - pe - or yo no se

Ejemplo 28: “Canción popular de Andalucía”, Narciso Paz, *Deuxième collection d'airs espagnols avec accompagnement de piano et guitare* (Paris: Mme. Benoist, 1813), p. 27.

³⁹ Lo comenta José Manuel Gamboa en *Rafael Romero, ¡Cantes de época!* (Madrid: El Flamenco Vive, 2010), 176-177 y 238. También Porrinas de Badajoz tiene una polémica grabación llamada *Cante de madrugá* con el título “Una misa en Roma” con Ramón Montoya a la guitarra.

⁴⁰ Rafael Chaves Arcos y Norman Paul Kliman, *Los cantes mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*. (Granada: Molvizar, Granada Club Selección, 2012), 234-6. Estos autores afirman que Rafael Romero aprendió de joven estos cantes de madrugá en Linares.

El estilo de la malagueña, como vemos, llegó a Murcia y arraigó con fuerza, convirtiéndose pronto en un canto y baile muy popular, el cual comenzó a tener variantes locales que más adelante tomarían los nombres de las zonas donde se interpretaban: *Malagueñas de la Huerta*, *Cartageneras* (malagueñas de Cartagena), *Murcianas*, etc. Sus cantos fueron a finales del siglo XIX la base para las futuras modalidades flamencas de los cantes mineros, incluyendo en este proceso a las *malagueñas de madrugá*, estilos que, de la mano de los artistas flamencos (El Osuna, Nene de las Balsas, El Rojo el Alpargatero) fueron tomando la forma que desde finales del siglo XIX comienzan tímidamente a aparecer en grabaciones de Cartageneras, como las de Antonio El Sevillano, y Tarantas como las de El Mochuelo y Antonio Chacón a principios del XX.

En el último cuarto del siglo XIX las cartageneras eran cantos con tipología de malagueña, probablemente serían llamadas “cartageneras” por la temática de las letras, aunque habría que asumir también diferenciaciones en lo musical en algunas de ellas, tal y como los recopiladores de cantos populares describen en la malagueña y como se ve en la partitura de malagueña “de Cartagena” de Francisco Tamayo (1879), en la que destaca el uso de V grado rebajado. Las diversas grabaciones de cartageneras en cilindro de El Mochuelo y La Rubia⁴¹ están dentro de la línea de la malagueña, por lo que bien pudieran haberse llamado “malagueñas” o “malagueñas de Cartagena” por su tipología melódica y la temática de sus letras. No obstante, hemos visto que el registro de Antonio El Sevillano está en la órbita de los futuros cantes mineros, tanto en su desarrollo melódico como en su acompañamiento de guitarra.

Epílogo

Siendo la región de Murcia, y sobre todo la zona de Cartagena – La Unión, protagonista en la historia del flamenco por su contribución en la familia de los llamados “Cantes mineros”, hay que decir que los peculiares giros melódicos y caídas de la voz o “medios tonos” no son exclusivos de ella, pues pueden encontrarse en otras regiones de España cantos similares: Almería, Málaga, Córdoba, Granada, Jaén y Extremadura (aunque en este último caso, no en el género del fandango)

Ahora bien, el papel de Murcia debió ser fundamental, pues en esta región, el gusto por esos “medios tonos” o cromatismo en el V grado ha supuesto que con el paso del tiempo hayan surgido modalidades y variantes flamencas que han ido explotando y desarrollando este especial color, hasta quedar como algo identificado con esta tierra. Estos giros melódicos están presentes al menos desde mediados del siglo XIX en la música popular murciana, por lo que hay que pensar en un cultivo aún anterior, común según parece, a todo el levante español, por los datos localizados.

⁴¹ El Mochuelo, *Cartageneras*, guitarra Manuel López (Cilindro Casa Fono-Rey de Madrid). También en disco con el nombre de *malagueña* en 1901 (Berliner, no ref.), y de nuevo como *cartagenera* en 1907 (Gramophone GC 62983). Encarnación La Rubia, *Cartageneras*, guitarra Ángel de Baeza (Cilindro Casa de Ureña, Madrid). Interpreta la misma letra que el Mochuelo: “Adiós Cartagena hermosa”, en una versión igualmente a compás pero más barroca y de diferente patrón melódico. Este patrón lo encontraremos en la voz de El Mochuelo en otro cante titulado *Malagueña* con la letra “El hombre que se apasiona”. Los dos a dúo: *Cartagenera* “Adiós Cartagena hermosa”, guitarra Joaquín el hijo del Ciego, 1903, *Malagueña*, “El hombre que se apasiona”, misma música que la anterior grabación de la Rubia con la letra “Adiós Cartagena hermosa” en cilindro, que venía titulada como *Cartageneras*. Como segunda letra realizan “Adiós Cartagena hermosa”, con idéntica melodía al primer ejemplo de El Mochuelo etiquetado como *Cartageneras* e interpretada aquí libre de compás, hecho éste a destacar.

En época de eclosión del género flamenco, los cantaos profesionales se sirvieron de las diversas variantes locales y foráneas que conocieron para ir creando nuevos estilos que, bajo nuevos nombres ya, o continuando con los anteriores, llegan a finales del siglo XIX engrandecidos y transformados. Este proceso continuará a lo largo de las primeras décadas del siglo XX, definiéndose igualmente nuevas modalidades y cambiando algunos de los nombres con los que en un principio se grabaron.

Los giros melódicos basados en el uso del V grado rebajado han sido tan influyentes, que han afectado incluso a otros estilos flamencos, entre ellos ya hemos visto su presencia en los jaleos, y también hay que señalar la influencia en algunas soleares, como las que canta Camarón de la Isla en la *Soleá Apolá* “El espejo donde te miras”, con la guitarra de Paco de Lucía (1971, Polygram 848 544-2), donde aparece en la parte central del tercio 3º de la primera copla (Ejemplo 29). Lo vemos también en Camarón de la Isla, en otra soleá apolá que interpreta tras el *polo natural* “Estoy cumpliendo condena” (1971, Polygram 848 544-2; Ejemplo 30).

Otra variante de Cartagenera, la llamada *Cartagenera grande*, aunque no presenta el uso del V grado rebajado, pudo estar influida por un canto local de la zona de Lorca, donde se conserva un canto de siega con gran semejanza en dos de sus tercios melódicos.⁴² Ejemplo que traemos aquí a colación para constatar la importancia del folclore, en este caso igualmente murciano, en la posible gestación de otro cante minero. Este es el cante de siega lorquino (Ejemplo 31),⁴³ y los dos primeros tercios de la Cartagenera Grande (Antonio Chacón, *Cartageneras* N° 1 Odeón 68098; Ejemplo 32).

5 3

pe ro nunca te di ráa y a y los pen sa mie to que e

12 1 2 3 6 8 10 12 1 2 3 6 (la) (sol) (fa) Mi 10

7 4 Cierre de Guitarra y Falseta

tie nes

12 1 2 3 6 (fa) (mi) (fa) Mi 10

*El espejo donde te miras
te dirá cómo tú eres
pero nunca te dirá
los pensamientos que tienes*

Ejemplo 29: Tercios 3º y 4º en la soleá apolá “El espejo donde te miras”.

⁴² Señalado por vez primera por Pedro Fernández Riquelme en *Los orígenes del cante de las minas*, 10.

⁴³ Disco *Cantos y danzas de mi tierra: “Canción de Siega”*, Agrupación Coros y Danzas de Murcia, 1996. (Plectrum: 011, M 30821).

37
li mos ná por ca ri a a a a a a a a a a y
Sol7 lam lam (sol) Sol7 Do
12 1 2 3 6 8 10 12 1 2 3 6 8 10

39
por que ten go o sin vi vi i i i quenun ca a pa mi ha brau a pa
Sol7 Do Do7 Fa Mi (la) (sol) (fa) Mi
12 1 2 3 6 8 10 12 1 2 3 6 8 10

41
u
Fa Mi Fa Mi Mi Fa Mi
12 1 2 3 6 8 10

*Llorando le pido a Dios
que me dé la libertad
aunque tenga que pedir
limosna por caridad
porque tengo un sin vivir
que nunca para mi habrá paz*

Ejemplo 30: Tercios 4°-6° en la soleá apolá de cierre dentro del Polo “Estoy cumpliendo condena”.

Fa menor
Voz
El dí a de San ti a go o o o o o o o o
que e ga na ten go que lle e gue el dí a de San ti a go o o o o

1
2
Gliss. Gliss.

Ejemplo 31: Cante de siega de Lorca (Murcia).

Voz
Los pí ca ro tar taa a a a ne ro o
un lu nes por la ma ña na a a a a

1
2

Ejemplo 32: “Cartagenera Grande”, cantada por Don Antonio Chacón.

Received on August 2, 2015

Accepted on September 10, 2015

GUILLERMO CASTRO BUENDÍA. “Identidad musical de los cantes mineros: Búsqueda y documentación”. *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 1, no. 1 (2015): 2-27.



Claves para el Análisis del Italianismo en la Música Hispana: Esquemas Galantes y Figuras Retóricas en las Misas de Jerusalem y Nebra

OLGA SÁNCHEZ-KISIELEWSKA
Northwestern University

Resumen

La influencia del estilo italiano es uno de los principales temas en el estudio de la música hispana dieciochesca. Este artículo explora dicha influencia en las misas concertadas de Ignacio Jerusalem y José de Nebra, y propone dos estrategias analíticas como indicadores de italianismo musical: los recursos expresivos típicos de la misa napolitana (Bacciagaluppi 2006) y los esquemas galantes de conducción de voces (Gjerdingen 2007). Las misas de Nebra presentan un bajo grado de italianización; las de Jerusalem son, obviamente, de estilo italiano. Aunque los acercamientos analíticos a la música de Jerusalem tienden a enfatizar los elementos del estilo clásico vienés, defendiendo la inclusión del estilo napolitano galante como marco fundamental de referencia para su obra.

Palabras clave: Ignacio Jerusalem, José de Nebra, italianismo, misa, esquema, estilo galante, estilo Napolitano, análisis, siglo dieciocho.

Abstract

The influence of the Italian style is one of the main topics in the study of Hispanic music of the eighteenth-century. This article explores this influence in the concerted masses of Ignacio Jerusalem and José de Nebra, and proposes two analytical tools as markers of musical Italianism: the expressive resources typical of the Neapolitan mass (Bacciagaluppi 2006) and galant voice-leading schemata (Gjerdingen 2007). Nebra's masses exhibit a low degree of Italianism; Jerusalem's are, obviously, highly Italianate. Although analytical approaches to Jerusalem's music tend to emphasize the features of the Viennese classical style, I argue for the engagement with the Neapolitan galant style as a fundamental reference for his work.

Keywords: Ignacio Jerusalem, José de Nebra, Italianism, mass, schema, galant style, Neapolitan style, analysis, eighteenth-century.

Entre los documentos más citados relacionados con Ignacio Jerusalem se encuentra el acta del Cabildo de la Catedral de México de Agosto de 1754, en concreto el pasaje en que se discute su petición de un adelanto:¹

¹ A. C. XLII, fol. 63, en Robert M. Stevenson, "La Música en el México de los Siglos XVI a XVIII" en *La Música de México*, editado por Julio Estrada (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986), 68. El pasaje aparece también en Craig H. Russell, *From Serra to Sancho: Music and Pageantry in the California Missions* (Nueva York: Oxford University Press, 2009), 382, y en Aurelio Tello, "Jerusalem, Ignacio", en Emilio Casares Rodicio (dir. y coord.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, 9 vols. (Madrid: SGAE, 1999), vol. 6, 565.

[D]icha gratificación, para que fuese de más consideración, se podía guardar para quando el dicho Hyerusalem acavasse de hazer una missa nueva que estaba trabajando con mucha especialidad, al modo de la de Nebra, y que su señoría aseguraba que la acavaria en todo este año, por encargo del arzobispo, y que esperaba verla terminada antes de diciembre 31.

La descripción por parte del canónigo Ximénez invita abiertamente a comparar las misas de Jerusalem con las de José de Nebra, comparación pertinente no sólo por el encargo del arzobispo sino también por motivos biográficos. Además de ser contemporáneos, Jerusalem (1707-1769) y Nebra (1702-1768) presentan interesantes paralelismos en sus recorridos profesionales. Ambos habían cosechado sendos éxitos en una larga trayectoria en el ámbito de la música teatral cuando culminaron su carrera como compositores en las capillas principales de sus respectivas ciudades. Jerusalem aprobó en 1750 la oposición para Maestro de Capilla de la Catedral de México y al año siguiente José de Nebra fue nombrado Vicemaestro de la Real Capilla de Madrid, puesto creado a su medida para aliviar el trabajo del Maestro de Capilla Francisco Corselli.²

Craig Russell menciona brevemente algunos parecidos estilísticos entre las misas de ambos compositores:³

La comparación de las fugas que componen Jerusalem y Nebra para el ‘Amén’ revela su estrecho parentesco en muchos aspectos: ninguna tiene el carácter denso o serio que asociaríamos con las del norte de Alemania; la figuración del violín funciona como principal fuerza conductora de energía electrizante; el contrasujeto se une al sujeto desde el comienzo; las texturas son ligeras, jubilosas y transparentes; y para ambos compositores el ‘Amén’ es un punto culminante emocionalmente.

Hasta donde alcanza mi conocimiento, la comparación sistemática entre las misas de Jerusalem y Nebra no ha sido llevada a cabo más allá de estas observaciones. ¿A qué se referían exactamente las autoridades eclesiásticas al requerir de Jerusalem una misa “al modo de la de Nebra”? ¿Cumplió el italiano con dicho propósito? ¿El encargo se refiere a imitar rasgos particulares a nivel estilístico, o está más bien motivado por los deseos de emular solemnidad y fastuosidad de la capital? ¿Hasta dónde alcanza el parecido entre los estilos de Jerusalem y Nebra? ¿Cuál es el grado de semejanza entre las misas compuestas en Madrid y en la Ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XVIII? En este ensayo presento un estudio comparado de las misas de ambos compositores

² Paulino Capdepón, *La Música en la Real Capilla de Madrid: Siglo XVIII* (Madrid: La Librería, 1999), 17. La referencia principal para la biografía de Nebra es María Salud Alvarez, *José de Nebra Blasco: Vida y Obra*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1993. En cuanto a información biográfica sobre Jerusalem, véase Jesús Estrada, *Música y Músicos de la Época Virreinal* (México: Biblioteca S. E. P., 1973); Robert M. Stevenson, “Ignacio Jerusalem (1707-1769): Italian Parvenu in Eighteenth-century Mexico”. *Inter-American Music Review* 16 (1997): 57-73, y Craig H. Russell, “Classical masses for voices and orchestra by Ignacio Jerusalem and García Fajer”. en *From Serra to Sancho*, 337-378.

³ Craig H. Russell, “Hidden Structures and Sonorous Symmetries: Ignacio de Jerusalem’s Concerted Masses in eighteenth-century Mexico”. en Paul L. Laird y Craig H. Russell (eds.) *Res Musicae: Essays in honor of James W. Pruett* (Warren, Michigan: Harmonie Park Press, 2001), 144. La traducción es mía. Russell se refiere en concreto a la Misa policoral en Sol de Nebra, de la que se conserva una fuente en la catedral de México. La costumbre de presentar el contrasujeto junto con el sujeto en lugar de con la respuesta era de hecho una práctica frecuente en Italia, véase por ejemplo el “Fac ut ardeat cor meum” en el *Stabat Mater* de Pergolesi.

con el objetivo de responder a dichas preguntas, y mostrar que de hecho las misas de Jerusalem no tienen tanto en común con las de su homólogo de ultramar como pudiera parecer.⁴

Más allá de la investigación de similitudes y diferencias entre compositores y géneros particulares, este estudio de casos aspira a iluminar cuestiones generales de importancia para el análisis de la música dieciochesca en España e Hispanoamérica. Utilizo la comparación entre las misas de Jerusalem y Nebra como punto de partida para proponer estrategias analíticas que faciliten el acercamiento a la música hispana de estilo galante, y de esta manera contribuir a una mayor precisión técnica en el estudio del italianismo musical. Es de sobra conocida la asociación del fenómeno de italianización musical con el mito de extranjerización y decadencia que ha caracterizado la musicología hispana hasta bien entrado el siglo XX. Como indica Juan José Carreras, una de las asunciones fundamentales de la historiografía musical es que “la llegada de la ópera italiana desencadenó una crisis inmediata en la producción dramática nacional y fue, en última instancia, la causa de una decadencia en la cultura musical española”.⁵ En Nueva España, la adopción del estilo italiano de composición —frecuentemente asociada con el nombre de Jerusalem— ha sido igualmente víctima de visiones despectivas. Robert Stevenson expresó este punto de vista de manera especialmente exaltada:⁶

Las vicios que aquejaron a la música española durante el siglo XVIII fueron precisamente aquellos que aquejaron a México —la influencia de músicos italianos de segunda fila ejerciendo la más nociva de las influencias. Ignacio Jerusalem, que se convirtió en maestro de capilla en México en 1764 [sic.], representa un ejemplo llamativo de italiano de segunda que, graduándose en el foso del Coliseo de México, introdujo en la catedral lo peor de las insipideces de la ópera italiana.

En las últimas décadas el concepto de italianización se ha liberado de la negativa carga ideológica de la historiografía nacionalista y ha pasado a interpretarse como un “proceso de modernización y actualización ... en consonancia con el devenir de la música europea”.⁷ Sin embargo, me parece interesante —y en cierto modo paradójico— que el giro positivo en la evaluación de Jerusalem no ha venido de la mano de la revalorización del estilo italiano, sino de la asociación del compositor con el clasicismo vienés. Me refiero en concreto a los análisis de Craig Russell, referente fundamental en el estudio de Jerusalem, que enfatizan la presencia de la forma

⁴ Sobre la evolución del género en España en la segunda mitad del siglo XVIII véase José V. González Valle, “Música Litúrgica con Acompañamiento Orquestal, 1750-1800”. en Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.), *La Música en España en el Siglo XVIII* (Madrid: Cambridge University Press, 2000), 67-86.

⁵ Juan José Carreras, “De Literes a Nebra: La Música Dramática entre la Tradición y la Modernidad”. en Carreras y Boyd, *op. cit.*, 19.

⁶ “The weaknesses that beset Spanish music during the eighteenth century were precisely those which beset Mexico — the influx of second rate Italian musicians exercising the most deleterious influence. Ignacio Jerusalem, who became chapel master at Mexico City in 1764, provides one especially conspicuous example of a second-rate Italian who, graduating from the orchestra pit at the Coliseo de México, carried into the cathedral the vapid insipidities of Italian opera at its worst”. Robert Stevenson, *Music in Mexico: A Historical Survey* (Nueva York: Thomas Crowell, 1952), 173.

⁷ Begonia Lolo, “Música en España en el Siglo XVIII. Estado de la Cuestión”. *Revista de Musicología* 20 (1997): 277-300. También José Carreras apuesta por el concepto “modernización” para aproximarse a las transformaciones estilísticas, en Carreras y Boyd, *op. cit.*

sonata y establecen vínculos con Mozart y especialmente Haydn.⁸ En cuanto a la recepción crítica de Nebra, la musicología nacionalista le caracterizó como “salvador de las esencias nacionales en tiempos de invasión extranjera”.⁹ Este patriótico retrato, incluyendo los elogios de Mitjana a su “genio de la raza”¹⁰, ha virado hacia la actual tendencia de describir su obra como “perfecta asimilación del estilo italiano”.¹¹

La transformación estilística de la música hispana del siglo XVIII y la influencia del estilo italiano galante son fenómenos complejos. Desde el punto de vista de la musicología histórica, se han hecho recientemente importantes avances en cuanto al estudio de dicha influencia y sus canales de transmisión.¹² Sin embargo, a nivel de análisis musical, queda mucho por investigar, tanto en la península como en el Nuevo Mundo, acerca del grado y naturaleza de las transformaciones estilísticas que afectaron a diferentes parámetros del tejido musical y tuvieron lugar en diferentes periodos, áreas geográficas y géneros musicales. En el ámbito de la música eclesiástica española, la penetración del estilo de la ópera napolitana y las nuevas técnicas instrumentales en la segunda mitad del siglo XVIII es evidente, aunque el grado de influencia varía según el género:¹³

En la composición del *Ordinarium Missae* predomina un estilo armónico-contrapuntístico, con alternancia entre coro y solistas, y en las partes más extensas (Gloria y Credo) la homofonía sobre la imitación. Otras formas del “oficio divino” como salmos, lamentaciones, responsorios y, especialmente, los villancicos y cantadas con textos en lengua vernácula se acercan más al estilo teatral de la época.

La influencia italiana en el ámbito misa polifónica, potencial bastión de conservadurismo musical, es un caso problemático que se resiste a generalizaciones.

En cuanto a los modos de caracterización del estilo italiano, son de sobra conocidos aspectos como el predominio de texturas homofónicas, el uso de violines y la presencia de arias *da capo*, pero considero posible y deseable alcanzar un mayor grado de detalle técnico en la descripción del estilo musical. Aquí sugiero dos modelos para reforzar la sofisticación teórica en el acercamiento analítico a este repertorio: el lenguaje expresivo típico de la misa napolitana, codificado en figuras retóricas concretas y estudiado por Claudio Bacciagaluppi,¹⁴ y los esquemas galantes de conducción de voces

⁸ Véase Craig H. Russell, “Sonata Form in Eighteenth-Century Mexico: Pioneers in Classical Structures”. *Inter-American Music Review* 17 (2002): 169-194; “Structures and Sonorous Symmetries”, 145-154; *From Serra to Sancho*, 359-378.

⁹ José M. Leza Cruz, “José de Nebra (1702-1768)”. *Revista de la Fundación Juan March* 397 (2012), 2-7, en 7. Leza Cruz se refiere a los comentarios de Mitjana y Cotarelo.

¹⁰ Rafael Mitjana, “La musique en Espagne (Art religieux et art profane)”, en A. Lavignac y L. Laurencie, *Encyclopedie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* (Paris: Librairie Delagrave, 1920), 255.

¹¹ Luis Antonio González, “José de Nebra”. *Goldberg* 54, 2008, pp. 24-32.

¹² Véase por ejemplo, Andrea Bombi, *Entre Tradición y Modernidad: El Italianismo Musical en Valencia, 1685-1738* (Valencia: Institut Valencià de la Música, 2011); Drew E. Davies, “The Italianized frontier: Music at the Durango cathedral, Spanish culture, and the aesthetics of devotion in eighteenth-century New Spain”. Tesis doctoral, Universidad de Chicago, 2006.

¹³ González Valle, *op. cit.*, 77.

definidos por Robert Gjerdingen.¹⁵ Las estrategias analíticas que propongo tienen el potencial de enriquecer el estudio de la influencia del estilo italiano, y de esta manera contribuir a llenar lo que Lucero Enríquez denominó el “vacío musicológico” en el estudio del “estilo galante en la música novohispana”.¹⁶

Obras, Fuentes y Metodología

Sin aspirar a formular una teoría completa acerca de la transformación estilística del género de la misa polifónica, empresa que sobrepasa las posibilidades de un acercamiento preliminar como éste, mi estudio está basado en el análisis comparado de cinco misas concertadas. Idealmente, este estudio de casos debería comenzar por las obras a las que hace referencia el acta del cabildo citada previamente; desafortunadamente, se desconoce si alguna de las ocho misas conocidas de Jerusalem¹⁷ es la que hubo de componer “al modo de la de Nebra”, y tampoco sabemos si alguna(s) de las numerosas misas de Nebra en particular sirvió como elemento de comparación.¹⁸ A esto se añade el reto de la escasez de ediciones disponibles. De Jerusalem incluyo en este estudio la Misa a 8 en Sol y la Misa en Fa.¹⁹ La primera de ellas, transcrita por Georg Harshbarger²⁰, es parte del repertorio musical asociado con las misiones de California. Fue compuesta alrededor de 1760 para dos coros, dos violines, dos trompas y acompañamiento. La Misa Policoral en Fa (1768) ha sido editada por Russell, que la define como la obra más “clásica” y “galante” de Jerusalem.²¹ Además de violines y trompas incluye partes para dos oboes que cambian a flautas en algunos números.

Nebra está representado por la Misa en Re, la misa *Laudate Nomen Domini*, y la Misa Policoral en Sol, editadas por Paulino Capdepón, María Salud González y Craig Russell respectivamente.²² La misa *Laudate Nomen Domini* data de 1748 y está escrita para ocho voces con violines, viola y bajo continuo. Fue dedicada a Fernando VI y María Bárbara de Braganza cuando Nebra aún no tenía la obligación de componer para la Capilla Real. En cuanto a su Misa en Re, cuya datación es incierta, incluye partes para dos oboes y clarín, además de dos partes para violín, dos para viola y continuo. Es una misa más modesta en cuanto a su extensión y está compuesta en un estilo más antiguo. La Misa

¹⁴ Claudio Bacciagaluppi, “‘Con Quegli “Gloria, Gloria” Non La Finiscono Mai’: The Reception of the Neapolitan Mass Between Rome and Northern Europe”. *Recercare: Rivista Per Lo Studio e La Pratica Della Musica Antica* 18 (2006): 113-150. Utilizo el término figura retórica de modo amplio para referirme a estrategias comunes, comunicativas y expresivas, de composición, no a adaptaciones musicales de figuras de la retórica clásica.

¹⁵ Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style* (Nueva York: Oxford University Press, 2006).

¹⁶ Lucero Enríquez, “¿Y el Estilo Galante en la Nueva España?”, *I Coloquio Musicat: Música, Catedral y Sociedad* (México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006), 176.

¹⁷ La lista incluye las siguientes obras: *Missa a 8* con violines, oboes, trompas, y continuo, la *Missa a 4 “de los Niños”*. *Missa a 4* en Re (1763), *Missa a 4* en Fa (1768), *Missa a 8* en Sol, *Missa a 8* en Fa y *Missa a 8* en Re. Russell, “Hidden structures”. 142.

¹⁸ Según el catálogo de María Salud González, 26 misas incluyendo las incompletas.

¹⁹ Russell ha editado también la Misa a 8 en Re, aunque la atribución a Jerusalem no es definitiva.

²⁰ Georg Harshbarger, “The Mass in G by Ignacio Jerusalem and its place in the California Mission repertory”. tesis doctoral, Universidad de Washington, 1985.

²¹ Russell, *From Sierra to Sancho*, 372.

²² Capdepón, *op. cit.*; José de Nebra, *Misa Laudate Nomen Domini*, editada por María Salud González (Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 1998); José de Nebra, *Misa Policoral en Sol*, editada por Craig Russell, (Russell Editions, 1996).

en Sol es la más italianizante de las tres y en ella tienen especial importancia los pasajes solísticos. Con la selección de obras contrastantes en cuanto a extensión, cronología y estilo, pretendo presentar un retrato lo más representativo posible del modo compositivo del aragonés. Para comparar las misas de ambos compositores comienzo con los aspectos más obvios de textura y forma, y me adentro posteriormente en el análisis del diseño melódico, para el que utilizo como marcos teóricos los estudios de Bacciagaluppi y Gjerdingen. Incluyo abundantes ejemplos musicales, pero las observaciones generales se basan en el estudio de la totalidad de las obras mencionadas.

Recursos Formales y Expresivos de la Misa Concertada Napolitana

La misa concertada dieciochesca, o misa en *stilus mixtus*, combina tres elementos: “coros en *stile antico* con acompañamiento orquestal doblando las voces; coros en los que la orquesta juega un papel fundamental en la organización formal; y música para voces solas”.²³ Tanto las misas de Jerusalem como las de Nebra encajan dentro de esta amplia definición, aunque una mirada a la extensión relativa de música dedicada a la orquesta y a las voces solas revela ciertas diferencias entre la producción de ambos. Las fuerzas instrumentales que utilizan son similares y desempeñan roles formales equivalentes, principalmente a cargo de introducciones y en ocasiones de breves interludios. Sin embargo, la proporción de pasajes exclusivamente instrumentales es menor en las obras de Nebra, que dedica a los instrumentos un 13% de la extensión total de las misas incluidas en este estudio (tablas 3-5). Este porcentaje se mantiene constante independientemente de que la misa sea más o menos italianizante. Jerusalem supera ampliamente esta proporción de compases instrumentales, y alcanza en sus misas en Sol y Fa el 17% y el 24% respectivamente (tablas 1-2). La diferencia es incluso más notable en cuanto a la presencia relativa de voces solas. En las misas en Re y *Laudate Nomen Domini* de Nebra no aparece ningún número que podamos calificar de aria o dúo: los pasajes solísticos se reducen a breves frases, siempre puntuadas por el coro que mantiene un papel protagonista a lo largo de toda la obra. Su misa en Sol contiene arias y dúos, pero la extensión relativa de dichos números es menor que en las misas de Jerusalem. El número de compases del Domine Deus (aria para alto) y el Quoniam (duo de alto y soprano) combinados supone un 32% de la extensión total del Gloria, mientras que la misma operación en las misas de Jerusalem arroja un resultado del 43% para la misa en Sol y un 48% para Misa en Fa. El medio preferido por Nebra para sus misas es el coro; Jerusalem se recrea en los pasajes solísticos. Mientras que las misas del primero apuntan a un bajo impacto del estilo teatral en el género,²⁴ no puede decirse lo mismo de las del segundo.

La misa concertada admite gran número de variedades según usos locales y ocasiones litúrgicas. La variante producida en Nápoles destaca por su papel en la evolución histórica del género y su grado de influencia a nivel internacional (especialmente en Austria y Alemania), convirtiéndose en modelo paradigmático de misa dieciochesca. En palabras de Claudio Bacciagaluppi, “la música eclesiástica napolitana del periodo entre 1720 y 1740 se constituyó, pocas décadas después de su

²³ James McKinnon, “Mass”. en *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.turing.library.northwestern.edu/subscriber/article/grove/music/45872> (acceso 7 de Junio de 2014). La traducción del inglés es mía.

²⁴ Confirmando las observaciones de González Valle. Véase su cita en la p. 5 de este documento.

composición, en uno de los primeros ‘cánones’ de música religiosa concertada”.²⁵ Las obras de compositores como Francesco Durante, Leonardo Vinci, Francesco Feo, o Giovanni Battista Pergolesi alcanzaron tal popularidad que se les atribuía un grado de perfección similar al de las de Palestrina.²⁶ La misa napolitana se sitúa a mediados de siglo como nuevo ideal de música católica en estilo moderno en gran parte de Europa. (La mítica atribución a Alessandro Scarlatti del mérito de introducir el aria a solo en la misa da cuenta de la importancia atribuida a los napolitanos en el desarrollo del género.²⁷)

Uno de los rasgos más evidentes de la misa napolitana es que consiste únicamente de Kyrie y Gloria, este último dividido en números independientes que incluyen coros, duetos y arias para solistas. Ocasionalmente se compone también música para el resto de las partes de la misa, pero éstas suelen ser breves y presentan un estilo más sencillo.²⁸ Ni en España ni en México se adopta este modelo de modo generalizado. Cuando Francisco Corselli propone la cantidad de obras necesarias para reponer el archivo de la Real Capilla de Madrid tras el incendio de 1734, incluye la siguiente entrada: “Misas completas, ídem de Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus, seis docenas”.²⁹ En cuanto a las misas compuestas en México, frecuentemente carecen de Agnus Dei. Russell señala que este fenómeno se debe a que el coro cantaba el texto del Agnus con la música del Sanctus mientras la orquesta repetía la misma música.³⁰

Componer únicamente una pareja de Kyrie y Gloria no era una opción habitual para Nebra ni para Jerusalem; ambos componen para el Credo música comparable en extensión y estilo al Gloria.³¹ Ocasionalmente ambos compositores recurren al modelo Kyrie-Gloria,³² y cuando lo hacen, dividen el Gloria en siete secciones independientes siguiendo la tradición napolitana (tablas 2 y 4), en la que el número oscila entre ocho y doce.³³ Cuando Nebra compone ciclos completos, como la Misa en Re o la Misa *Laudate Nomen Domini*, abandona totalmente el modelo: aunque establece contrastes internos entre las diferentes partes del Gloria, no modifica en ningún momento la armadura y el único cambio de compás es en el “Quoniam”, de ritmo ternario y tempo más vivo. Por el contrario, Jerusalem

²⁵ Bacciagaluppi, *op. cit.*, 113. La traducción del italiano es mía, aquí como en el resto de las citas de esta fuente.

²⁶ “Ora a questo punto di perfezione era giunta in Italia la musica sacra di stile osservato sotto il poc’anzi lodato Gio. Pier Luigi da Palestrina. A questo punto di perfezione era giunta in Italia la musica sacra di una o più voci con l’accompagnamento dell’orchestra sotto Francesco Durante”. Giuseppe Santarelli en una carta a Martin Gerbert, 11 de Septiembre de 1774, *Korrespondenz des Fürstbistes Martin II. Gerbert von St. Blasien*, editado por Georg Pfeilschifter (Karlsruhe: Müller, 1931-34), vol. II, 65. Citado en Bacciagaluppi, *op. cit.*, 114.

²⁷ Alfred Orel, “Die Katolische Kirchenmusik 1600-1750”. en *Handbuch der Musikgeschichte*, editado por Guido Adler (Frankfurt: Frankfurter Verlag-Anstalt, 1924). Citado en Bacciagaluppi, *op. cit.*, 114

²⁸ En ocasiones se utiliza el término *brevis* para caracterizar misas que no contienen las cinco partes del ordinario, aunque también se refiere a misas completas de dimensiones modestas.

²⁹ Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española*, editado por Pablo López de Osaba, vol. 4, *Siglo XVIII* (Madrid: Alianza Editorial, 1985), 48.

³⁰ Craig H. Russell, “Music: Eighteenth Century”. en Michael S. Werner (ed.), *Concise Encyclopedia of Mexico* (Chicago: Fitzroy Dearborn, 2001), 516-521, en 517.

³¹ La costumbre de escribir Kyrie-Gloria-Credo era típica del centro y norte de Italia. Bacciagaluppi, *op. cit.*

³² Jerusalem en su *Missa a 8 en Fa* y Nebra en su *Missa a 8 en Sol*. Me baso en que las ediciones de ambas por Craig Russell incluyen únicamente Kyrie y Gloria.

³³ Bacciagaluppi, *op. cit.*, 117-118.

mantiene la tendencia a dividir al modo napolitano el texto del Gloria de todas sus misas. Lo que aquí me interesa no es tanto su adhesión estricta al modelo compositivo en cuanto a sus partes, sino de qué manera sus misas reflejan otros rasgos estilísticos típicos de la misa napolitana. El número de secciones nos revela más acerca de requisitos institucionales que sobre personalidades musicales; lo que pone en evidencia la identidad estilística de cada maestro es de qué manera concreta compone cada una de dichas secciones.

Poco se conoce de la biografía de Jerusalem antes de su llegada a España, pero su ciudad natal —la meridional Lecce— se encuentra bajo la órbita de influencia directa de la música napolitana. Como muestro a continuación, sus misas reflejan fielmente los usos del sur de Italia en sus soluciones formales y recursos expresivos. Bacciagaluppi señala que en la misa napolitana cada una de las partes recibe un tratamiento típico, no sólo en cuanto a textura y orquestación sino también en cuanto a tono emocional, y que esta práctica es compartida por distintos compositores con un nivel considerable de detalle:³⁴

La relativa estandarización en la division del *ordinarium* en movimientos separados ... llevó a semejanzas en las soluciones formales utilizadas en cada movimiento. Lo mismo puede decirse de la elección del afecto correcto.

Los incipits del Qui tollis de cuatro misas de Fago, Durante, Leo, y Sarro (ejemplos 1.1-1.4) forman parte de una selección de ejemplos recogida por Bacciagaluppi³⁵ para demostrar la coherencia dentro el género de la misa napolitana y la solidez de los lazos que unen los *affetti* de cada sección, alcanzando incluso detalles melódicos. Los cuatro maestros napolitanos siguen un patrón parecido y optan por el modo menor para este fragmento del texto. Tienden al tratamiento prosódico paralelo de las palabras *qui tollis* y *peccata*, ambas caracterizadas por un descenso interválico repetido, ya sea exacto (Durante), secuenciado (Sarro), o variado (Fago y Leo). La mayoría acentúan el paralelismo separando ambos elementos por un silencio. El descenso melódico también se encuentra a nivel global: todos estos ejemplos finalizan en una nota más grave con respecto a la que comienzan, y en la mayoría el pico melódico se encuentra hacia el inicio de la frase. Todos los napolitanos optan por un inicio anacrúsico o acéfalo de corchea. Además de la obvia y necesaria acentuación métrica de *tollis* en la primera sílaba, en todos estos ejemplos la palabra coincide con una armonía estructuralmente importante. Leo y Fago aterrizan en acorde de tónica; Durante y Sarro sobre la dominante. La similitudes entre estas obras van más allá de su pertenencia a un mismo género: comparten rasgos tan detallados que debemos considerarlas parte de un corpus homogéneo. Podemos entender estos ejemplos en términos de lo que Wittgenstein denomina parecidos de familia: pertenecen una misma categoría, entendida como intersección de varias propiedades que tienden a coincidir, aunque no todos los miembros de la familia exhiban todas las propiedades.³⁶

³⁴ Bacciagaluppi, *op. cit.*, 124.

³⁵ Bacciagaluppi, *op. cit.*, 125-26.

³⁶ Ludwig Wittgenstein, *Philosophical investigations* (Oxford and Malden, Mass.: Blackwell Publishing, 1953/2001).

Es destacable la coincidencia de Jerusalem con los compositores napolitanos en todos los rasgos mencionados en el párrafo anterior (ej. 1.5). No intento sugerir que tomara ninguna de estas obras en particular como modelo ni que las imitara intencionadamente, sino que su experiencia musical estaba determinada por este repertorio canónico y que el resultado de esa experiencia era un entendimiento implícito de cómo poner en música cada sección de la misa. Las misas compuestas en el sur de Italia en la primera mitad del siglo XVIII constituían para Jerusalem una influencia inevitable. Años de estudio, escucha, e interpretación le llevan a asimilar el estilo, no sólo en cuanto a vocabulario armónico, textura o forma, sino hasta un nivel de detalle considerable en la elaboración del tejido melódico tal y como encontramos aquí. Por otro lado, cuando Nebra pone en música el mismo texto no adopta ninguno de estos gestos. En su misa en Re (ej. 1. 6) opta por el modo mayor la continuidad melódica en lugar del énfasis en el paralelismo silábico, y su frase no presenta el descenso melódico que encontramos en los ejemplos anteriores, sino que cadencia en un registro superior al del comienzo. Ni siquiera en la Misa en Sol (ej. 1.g), más italianizante, el Qui tollis pertenece a la misma categoría melódica que los ejemplos de los maestros napolitanos. Incluso cuando hace referencia su estilo, sus misas pertenecen a una familia diferente.

El fragmento del Qui tollis correspondiente al texto *deprecationem nostram* proporciona otra viñeta ilustrativa de esta distinción. En su Misa en Sol, Jerusalem coincide con Pergolesi (ej 2.1 -2.2) en el uso de Fa menor, excepcional no sólo por tratarse de una tonalidad poco frecuente, sino por encontrarse muy lejos del centro tonal de la obra.³⁷ También son similares los rasgos melódicos y rítmicos, como las entradas alternadas en notas repetidas y la prolongación idéntica de la tónica para preparar el retardo cadencial. Las mismas convenciones están en juego en la misma sección de su Misa en Fa: la enunciación de la palabra *deprecationem* en cada una de las voces presenta o bien un descenso por grados conjuntos o mantiene la misma nota. Tanto Pergolesi como Jerusalem hacen coincidir la sílaba -stram con una cadencia perfecta en parte fuerte.

Aunque he mencionado respecto a los ejemplos anteriores que las semejanzas resultan del uso de un lenguaje compartido y no de cita o copia, me inclino a pensar que en particular Pergolesi (que alcanzó un estatus legendario al poco de su muerte) pudiera suponer una influencia destacada para las misas de Jerusalem. Las secciones del Gloria que se prestan al tratamiento solístico son Laudamus te, Domine Deus, y Quoniam. Pergolesi escribe en su Misa en Fa un dueto para el Domine Deus y Jerusalem elige la misma opción en las dos misas que nos ocupan. No se trata de una solución predominante para la misa napolitana, en la que aparecen tanto duetos —por ejemplo en misas de Porpora o Sarro— como arias a solo —en las de Durante o Feo.³⁸ En España, tanto por parte Nebra como de otros compositores como Francisco Valls o Juan Rosell, se tiende al solo.³⁹

Si comparamos los *deprecationem* de Jerusalem y Pergolesi con las soluciones que propone Nebra, comprobamos de nuevo que su acercamiento al mismo texto es otro (ej. 2. 4 y 2. 5). Jerusalem y Pergolesi pertenecen, por así decirlo, a una misma comunidad lingüística, la del estilo napolitano, junto con Leo, Sarro y Durante. La consagración de un repertorio canónico ofrece un

³⁷ El tono principal del Qui tollis de Jerusalem es La menor.

³⁸ Bacciagaluppi, op. cit., 123-4.

³⁹ Sobre la organización del Gloria de Valls y Rosell véase González Valle, op. cit., 82.

marco de referencia para creaciones posteriores, un conjunto de normas, prácticas y opciones compositivas predeterminadas. Dentro de este marco los compositores insertan su obra posterior, que debe ser entendida no en aislamiento, sino manteniendo un diálogo con la tradición a la que pertenecen. En esta tradición, la convencionalización de signos expresivos hace posible la comunicación afectiva a un público familiarizado con asociaciones sistemáticas entre afectos y parámetros musicales. Para acercarnos a dichas obras en sus propios términos, resulta útil adoptar un enfoque intertextual y analizarlas con respecto al género en el que se insertan. En el caso de Jerusalem, el marco de referencia es claramente la misa napolitana, mientras que las misas de Nebra no participan en esta tradición compartida. Esta manera concreta de componer misas se transmite de Nápoles a México, pero no pasa por Madrid. No se trata únicamente de que los compositores napolitanos fragmentaran el Gloria en secciones independientes contrastantes, sino de que cada una de dichas secciones responde a unas convenciones retóricas diferentes que pretende comunicar afectos diferenciados.

Johann Mattheson, que al igual que Jerusalem y Nebra inició su carrera como compositor en el teatro y la acabó de maestro de capilla, fue un ferviente defensor del estilo teatral en la iglesia. Recordemos de qué modo describía sus virtudes de este estilo:⁴⁰

[E]s donde el compositor encuentra la mejor oportunidad para dar rienda suelta a su creatividad. Con abundantes sorpresas y notable gusto es aquí donde puede, con mayor naturalidad y diversidad, representar amor, celos, odio, ternura, impaciencia, deseo, indiferencia, miedo, venganza, fuerza, timidez, magnanimidad, horror, dignidad, bajeza, esplendor, orgullo, humildad, alegría, risa, llanto, dolor, felicidad, desesperación, arrebató, tranquilidad, incluso el cielo y la tierra, el mar y los infiernos, junto con todas aquellas acciones en las que el hombre puede tomar parte.

La capacidad de conmover las almas de la congregación a través de la representación musical de los afectos fue entendida por muchos como una clara virtud del estilo operístico de la que el templo podía beneficiarse. Sin embargo, la irrupción del estilo teatral en la iglesia fue objeto de conocidas controversias, y la actitud hacia el mismo por parte de las autoridades eclesiástica no se caracterizó precisamente por su tolerancia. En la encíclica *Annus qui*, promulgada en 1749, Benedicto XIV rechaza los modos de expresión musical asociados con la ópera y apuesta por limitar el registro expresivo de la música religiosa en torno a dos principios estéticos: *gravitas* y *medietas*.⁴¹ Por el contrario, en la misa napolitana del siglo XVIII se busca la representación de un variado número de afectos predeterminados a través de la individualización expresiva de cada uno de los números. Las misas de Jerusalem forman claramente parte de esta tradición retórica, mientras que las de Nebra responden a premisas estéticas diferentes, más cercanas a la postura oficial de la iglesia católica. Sus misas suelen aspirar más a un tono general de seriedad y majestuosidad que a transmitir un amplio abanico de emociones. En la introducción a su edición de la misa *Laudate Nomen Domini*, González

⁴⁰ Johann Mattheson, *Das Neue Eröffnende Orchestre* (Hamburgo: Schiller, 1713), 160-61. La traducción del alemán es mía.

⁴¹ Alberto Hernández Mateos, *El Pensamiento Musical* (Salamanca: Editorial Universidad de Salamanca, 2014), 200-206.

observa que los cinco movimientos “se relacionan por la expresión de un único afecto, como si sellaran un pacto de concordia”.

Los recursos utilizados con fines afectivos forman parte de un léxico compartido, y aunque cinco obras no son suficientes para sacar conclusiones definitivas, sospecho que Nebra y Jerusalem no usaban el mismo vocabulario retórico, e incluso que la representación de afectos claramente diferenciados en el género de la misa no formaba parte de la agenda del aragonés. Aunque Nebra destaca como compositor de música de escena, abandona la expresión musical de emociones subjetivas a la puerta de la iglesia. Sus misas responden a otros principios estéticos. Sin embargo Jerusalem utiliza los recursos expresivos típicos de los maestros napolitanos. Puede que el Cabildo requiriera de Jerusalem misas “al modo de la[s] de Nebra”, pero las recibió más bien al modo de Pergolesi. En las misas que se escuchaban en la Real Capilla de Madrid imperaba la solemnidad; en la catedral de México la expresión individual de afectos variados.

Puede decirse que tanto Jerusalem como Nebra componen al estilo italiano, pero un marco teórico preciso permite sacar a relucir diferencias significativas entre ambos. El discurso analítico en torno a la italianización de la música hispana gira frecuentemente alrededor de tres parámetros musicales: la melodía acompañada como textura preferida, el uso de violines, y el uso de arias da capo y ritornellos como articuladores de la forma musical. Por ejemplo, en el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, Aurelio Tello describe en el estilo de Jerusalem en los siguientes términos:⁴²

[C]ultiva un estilo predominantemente homofónico, armónicamente imaginativo, con una escritura homofónica muy rica, con abundantes contrastes de dinámica y textura, con frecuentes secciones para las cuerdas y pasajes brillantes para los violines ... muestra un trazo elegante, con modulaciones graciosas y sonoridades transparentes ...

Esta descripción se basa en la utilización de términos más metafóricos que técnicos: el significado preciso de los términos “trazo elegante” y “modulaciones graciosas” no es en absoluto transparente. De hecho, este párrafo podría igualmente aplicarse a la música de Nebra. Para iluminar las diferencias y semejanzas entre ambos se requiere un acercamiento más detallado al estilo musical. El estudio de la sintaxis melódico-armónica a nivel de frase es una de las vías que propongo para dicho acercamiento. En la siguiente sección introduzco el concepto de esquema galante y cómo aplicarlo al análisis de la música hispana dieciochesca.

Los Esquemas Galantes

En su influyente libro *Music in the Galant Style* (2006), Robert Gjerdingen demuestra la importancia de un número limitado de combinaciones convencionales de melodía y bajo en el estilo

⁴² Tello, *op. cit.*, 565.

galante napolitano.⁴³ Algunas de estas fórmulas aparecen mencionadas en documentos históricos; en el caso de otras, la altísima frecuencia con la que aparecen da cuenta de su importancia como categorías implícitas que definen un estilo musical preciso. Estos esquemas,⁴⁴ breves fórmulas melódicas con implicaciones armónicas y en ocasiones métricas, funcionan como unidades predeterminadas que articulan el tejido musical a nivel de frase. En el primer tercio del siglo XVIII los músicos napolitanos contribuyeron significativamente a la codificación de dichas fórmulas, cuya presencia es especialmente acusada en los *partimenti* y *solfeggi*, materiales didácticos empleados para la instrucción musical en los conservatorios napolitanos. El método pedagógico empleado en dichas instituciones se basaba en la repetición intensiva de dichas fórmulas con el objetivo de alcanzar su interiorización. Al igual que en el aprendizaje natural de un idioma, se aspiraba a conseguir fluidez en el lenguaje musical no a través de la memorización de reglas gramaticales abstractas, sino gracias a la exposición constante y la repetición intensiva de fórmulas concretas. El estilo galante, entendido como composición principalmente basada en dichos esquemas, alcanzó gran difusión por el resto de Europa de la mano de compositores formados en los conservatorios napolitanos, como Durante, Feo o Leo.⁴⁵

Los esquemas recogen sucesiones de eventos musicales con una sintaxis muy precisa definida por los grados de la escala que participan en ellos. Como unidades básicas con sentido musical, determinan tanto la composición como la percepción. Por ejemplo, su alto grado de convencionalización permite que, al reconocer un esquema, un oyente familiarizado con el estilo anticipe su continuación. Estos esqueletos básicos admiten multitud de elaboraciones: la creatividad musical se entiende no cómo invención de tipos melódicos nuevos sino como elegancia y soltura en la utilización de este léxico predeterminado. Tomemos como ejemplo el esquema que Gjerdingen nombra en honor del músico Johann Jacob Prinner. En su tratado *Musicalischer Schliessl* (1677), Prinner demuestra dos posibilidades de armonizar un bajo que desciende por grados conjuntos desde la subdominante a la tónica (ej. 3.1). En la primera opción, típica de la polifonía renacentista, la voz superior mantiene la tónica a lo largo del pasaje descendiendo a la sensible después de un retardo. En la segunda versión, que podríamos considerar una realización más moderna para armonizar el mismo bajo, la voz superior desciende en décimas paralelas: se trata de lo que Gjerdingen llama el esquema Prinner, que se convertiría en una de las fórmulas preferidas del estilo galante.⁴⁶

⁴³ Entendido como el estilo italiano de composición entre 1720 y 1780. Gjerdingen identifica un total de once esquemas, sin incluir cadencias. No se trata de una lista cerrada, para la definición de otros esquemas véase John A. Rice, "The Heartz: A Galant Schema from Corelli to Mozart". *Music Theory Spectrum* 36 (2014): 315-331,

Vasili Byros, "Meyer's Anvil: Revisiting the Schema Concept". *Music Analysis* 31 (2012), 273-346, o Matthew Boyle y Paul Sherrill, "Galant recitative schemas", presentado en el encuentro anual de la Sociedad Norteamericana de Teoría Musical, Minneapolis, 2011.

⁴⁴ Gjerdingen utiliza el término de origen griego *schema* (y su plural *schemata*) en lugar del equivalente inglés *scheme*. En inglés *schema* es el término utilizado en la psicología cognitiva para referirse a patrones conceptuales y conductuales.

⁴⁵ Entre los alumnos de Durante se encuentran Jommelli, Paisiello, o Pergolesi. Sobre la instrucción musical en los conservatorios napolitanos, así como la genealogía del estilo, véase Gjerdingen op. cit. y Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice* (Nueva York: Oxford University Press, 2012).

⁴⁶ El lector puede consultar numerosos ejemplos de Prinner y otros esquemas en *Music in the Galant Style* así como en la página web de Gjerdingen:

<http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/galant_book/chapter03/chapter03.htm>

Tanto Nebra como Jerusalem contaban con esta fórmula entre sus recursos compositivos, aunque utilizan el esquema de manera muy diferente. Por ejemplo, Jerusalem finaliza con un Prinner la primera frase de su Misa en Sol y Nebra lo incorpora en el Laudamus te de la Misa *Laudate Nomen Domini* (ej. 3.2 y 3.3). El esquema es el mismo, pero ejerce diferentes funciones: el Prinner de Jerusalem aparece en la segunda mitad de una frase dividida en dos secciones, proporcionando conclusión a un giro inicial, mientras que Nebra lo utiliza para articular la frase musical prácticamente desde el inicio. El primero de estos usos es el más típico del estilo galante, en el que otros esquemas suelen proporcionar la primera mitad de la frase y el Prinner la continúa hasta un punto de reposo. Uno de los esquemas que precede habitualmente al Prinner es la Romanesca, basada en la sucesión armónica I-V-vi.⁴⁷ Aunque los orígenes de la Romanesca se remontan al siglo XVI, hacia mediados del siglo XVIII se convirtió en todo un cliché para comenzar una melodía. La combinación de Romanesca con Prinner es una opción frequentísima en la música galante, y ésta es precisamente la sucesión de esquemas que utiliza Jerusalem para comenzar su Misa en Sol. El ejemplo es representativo no sólo por su posición al inicio de la misa, sino también por aparecer conjuntamente con la utilización del doble coro: si bien el vehículo natural del estilo napolitano-galante es la melodía acompañada, Jerusalem parece tan inmerso en esta tradición que utiliza los mismos giros incluso cuando escribe en texturas corales. Nebra también comienza su Misa en Sol con un bajo que admitiría una realización tipo Prinner, pero elige en su lugar la versión arcaizante de la melodía. En las misas de Nebra incluidas en este estudio no aparece ninguna instancia de Romanesca seguida de Prinner; de hecho la Romanesca no aparece en ninguna ocasión.

En la obra de Nebra encontramos tanto Prinner atípicos como el del ejemplo previo como otros que se ajustan más al uso conclusivo típico del estilo galante. El ejemplo 3.4 muestra el esquema funcionando de este modo. Sin embargo, en la siguiente frase del mismo ejemplo, lo que parece el inicio de otro Prinner (dado el énfasis melódico en los grados sexto y quinto de manera secuencial), se comporta de modo poco convencional. Este perfil melódico lleva consigo fuertes expectativas de conclusión en el tono principal, pero Nebra lo interrumpe para introducir una cadencia en el tono de la dominante. Tanto si la calificamos de abrupta como de audaz, esta estrategia moduladora resulta poco habitual desde el punto de vista del estilo galante. Utilizando el mismo material temático, un compositor napolitano posiblemente efectuaría la modulación del modo mostrado en el ejemplo 3. 5: escribiendo un Prinner, pero no en Sol sino en el tono de la dominante, reinterpretando el acorde de tónica como subdominante de Re mayor. De esta forma, la nueva tonalidad aparecería anticipada por las expectativas de continuación asociadas con el esquema. El Prinner proporciona no sólo un recurso estándar para concluir un tema sino también una manera efectiva de modular a la dominante; Mozart y Haydn lo utilizan habitualmente en la sección de transición de sus movimientos en forma sonata. De modo similar, en el Domine Deus de la Misa *Laudate Nomen Domini* (ej. 3. 5 y 3. 5. b), un Prinner modulante habría sido la opción más lógica en la órbita napolitana para el pasaje que lleva a la dominante a través de una secuencia descendente por grados conjuntos. Aunque el esquema galante forma parte del léxico de Nebra, la manera

⁴⁷ Gjerdingen emplea grados de la escala en lugar de números romanos en su terminología e introduce dos versiones de Romanesca, una con los grados 1-5-6-3 en el bajo (el Canon de Pachelbel proporciona un célebre ejemplo) y otra con un bajo que desciende por grados conjuntos (1-7-6) acompañado por una línea melódica 1-5-1.

idiosincrática en que lo utiliza (o deja de utilizarlo) pone de relieve el hecho de que sus recursos y preferencias no son los mismos que los de los compositores napolitanos.

Lo que distingue a los hablantes nativos de una lengua no es tanto el conocimiento del léxico o reglas gramaticales como la elección automática de las combinaciones empleadas más frecuentemente en contextos particulares. En el marco del dialecto musical napolitano galante, combinar una Romanesca con un Prinner en términos de pregunta y respuesta es una forma común de construir una frase, al igual que el Prinner es un recurso obvio para modular a la dominante. Dentro de este contexto estilístico, la combinación de esquemas es por así decirlo, una cuestión de buenas maneras. Si alguien nos pregunta “¿cómo andas?”, responderemos instintivamente “bien, gracias, ¿y tú?”, sin necesidad de considerar detalles en el contenido o la forma del mensaje. Esta respuesta no sólo se basa en nuestro conocimiento de la lengua, sino en un aprendizaje a base de repetición en un determinado contexto cultural. En ausencia de dicho contexto, un hipotético hablante no nativo no tendría forma de saber que la pregunta no se refiere a una manera de desplazamiento a pie. Las reglas gramaticales y el vocabulario son los mismos, pero admiten diferentes usos. En el caso de Jersusalem y Nebra, sus lenguajes musicales utilizan un vocabulario parecido, pero sus discursos están organizados de acuerdo a prácticas diferentes. Los acordes empleados son los mismos, pero las fórmulas más frecuentes de sucesión melódico - armónica no coinciden, o se usan de manera diferente.⁴⁸ Nebra, cuya formación estuvo principalmente a cargo de su padre, nunca estudió en Italia.⁴⁹ Aunque obviamente conocía el estilo italiano, su lengua musical nativa era otra. Teniendo en cuenta que Francisco Corselli, maestro de la Real Capilla, provenía del norte de Italia, parece razonable que el grado de penetración del estilo de la música napolitana no fuera especialmente elevado en la Real Capilla de Madrid.⁵⁰ Aunque aspectos como la textura, ciertos recursos formales, o el uso de instrumentos, revelan la influencia de la música italiana, el análisis a través de los esquemas galantes puede darnos una medida más precisa del grado y naturaleza de esta italianización.

La combinación de Romanesca y Prinner, tan frecuente en la música napolitana, y utilizada por Jerusalem, es tan sólo una entre múltiples sucesiones de preguntas y respuestas posibles en el contexto de la música galante. En el *Christe* de la misa en Fa, Jerusalem presenta la Romanesca en uno de sus modelos de conducción de voces más característico, con un descenso por grados conjuntos en el bajo y la melodía oscilando entre la tónica y la dominante, seguida por un esquema que Nicola Sala (maestro en el conservatorio napolitano Santa Maria della Pietà dei Turchini) denomina *cadenza lunga*.⁵¹ En el *Laudamus te* de la misma misa, la primera parte de la frase se ajusta

⁴⁸ Para las bases teóricas de esta comparación entre música y lenguaje, véase Robert Gjerdingen and Janet Bourne, “Schema Theory as a Construction Grammar”. *Music Theory Online* 21, no. 2 (2015). http://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.2/mto.15.21.2.gjerdingen_bourne.html.

⁴⁹ Su padre fue su primer maestro, continuó sus estudios probablemente con José de Torres.

⁵⁰ No puede decirse lo mismo de la órbita catalana, puesto que compositores como Pujol o Tarradellas probablemente pasaron por un periodo de aprendizaje en Nápoles de la mano de Durante. José Subirá, *Historia de la música española e hispano-americana* (Madrid: Salvat, 1953), 613. Citado en González Valle, *op. cit.*, 63.

⁵¹ Nicola Sala, *Regole del contrappunto pratico*, Nápoles, 1794. El esquema se caracteriza por un bajo que desciende por terceras para preparar la cadencia (1-6-4-5-1). Gjerdingen, *op. cit.*, 173.

al esquema que Gjerdingen llama Júpiter,⁵² seguido de un giro tipo Prinner en su versión modulante. La combinación de esquemas galantes no sigue unas reglas fijas, pero sí está determinada por una serie de probabilidades de transición características del estilo. Por ejemplo, Gjerdingen observa que una de las probabilidades de sucesión más elevadas es que después de un Júpiter aparezca un Prinner, precisamente como ocurre en el *Laudamus te de Jerusalem*.

Las sucesión de los esquemas galantes no se limita a un juego de preguntas y respuestas, sino que determina las posibilidades de utilización de un esquema tras otro a lo largo de toda una composición, articulando de este modo el discurso musical. Por ejemplo, si elegimos la *Romanesca* como punto de partida, una sucesión altamente probable sería *Romanesca-Prinner-cadencia-Fonte*. Tal y como indica Joseph Riepel en su tratado *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* (1752-1768), tras la cadencia que confirma la modulación a la dominante procede escribir un *Fonte*, *Monte*, o *Ponte*.⁵³ El *Deum de Deo* de la Misa en Sol de *Jerusalem* representa una combinación paradigmática de esquemas galantes, con una sucesión altamente probable en el marco del estilo: Meyer-Prinner-Cadencia-Fonte. Los cuatro primeros compases pertenecen a una familia de esquemas que consisten en una construcción paralela sobre la base armónica I-V-V-I. El énfasis en los grados 1-7-4-3 es característico del esquema que Gjerdingen nombra en honor del musicólogo Leonard Meyer. El propio Meyer, que investigó antes que Gjerdingen la naturaleza esquemática de la música del siglo XVIII, observó que abundantes frases se asemejan al perfil melódico del himno *Adeste fidelis* (1-5-[1]-2-5).⁵⁴ El inicio de la melodía de *Jerusalem* presenta gran parecido con esta fórmula. La continuación viene de la mano de un Prinner en su versión modulante, y tras la confirmación de la modulación con una cadencia, la siguiente frase se inicia con un Fonte. El Fonte es un esquema de cuatro eventos:⁵⁵ primero una dominante (generalmente en primera inversión), seguida de su resolución en modo menor, y a continuación el proceso se repite en modo mayor un tono bajo.⁵⁶ En este pasaje de *Jerusalem* toda la superficie musical puede entenderse como concatenación de esquemas galantes; en las misas de *Nebra* no aparecen este tipo de construcciones.

Conclusiones

Los ejemplos que he mostrado son tan sólo una selección de las muchas instancias de esquemas galantes que pueblan la misas de *Jerusalem*, utilizados de formas muy similares a las inculcadas en los conservatorios napolitanos y que se extendieron del sur de Italia al resto de Europa. En las misas de *Nebra* no aparecen *Romanescas*, *Meyers*, ni *Fontes*, y otros esquemas como el Prinner aparecen utilizados en contextos diferentes a los típicos de la música galante napolitana.

⁵² Por ser el motivo principal del ultimo movimiento de la Sinfonía no. 41 de Mozart (1-2-4-3).

⁵³ Son precisamente estos esquemas los que constituyen la segunda sección de pequeñas formas como sonatinas o minuetos, en los cuales la utilización de términos como desarrollo modulante resulta algo excesiva.

⁵⁴ Leonard B. Meyer, *Style and music: Theory, history, and ideology* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), 56.

⁵⁵ El lector puede escuchar varias realizaciones del fonte, incluyendo a Porpora, Stamitz, o Gluck, en http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/galant_book/chapter04/chapter04.htm

⁵⁶ En la version más frecuente del fonte, el primer término de la secuencia esta en modo menor y el segundo en modo mayor. En el ejemplo de *Jerusalem* encontramos lo que Riepel denomina la version “hermafrodita”, con ambos elementos en modo menor. Mozart utiliza frecuentemente esta variante. Gjerdingen, *op. cit.*, 68.

Indudablemente Nebra conocía bien la música italiana, pero a diferencia de otros muchos músicos de la época su periodo de aprendizaje musical no incluyó una estancia en Italia ni recibió educación musical de maestros italianos. Aunque sus misas incluyen solos y acompañamiento instrumental, la articulación de sus melodías y frases no sigue los clichés galantes ni las convenciones retóricas de la misa napolitana. Sería necesario analizar otros ejemplos más italianizantes de su obra para comprobar si los esquemas no formaban parte de su paleta de recursos como compositor, o si el hecho de que no los utilice en el género de la misa forma parte de una decisión consciente de escribir música en un estilo diferente, del mismo modo que opta por una actitud estética diferente en cuanto a la expresión de afectos.

En cualquier caso, el grado de influencia del estilo galante napolitano (entendida a nivel de sintáctico de frase) en sus misas es bajo, y el hecho de que la orquesta juegue un papel más o menos importante no es suficiente para considerar dichas obras como ejemplares representativos de la misa concertada, al menos tal y como este género se entendía en el sur de Italia. Su estilo musical no permaneció ajeno a las influencias musicales que se estaban difundiendo desde Nápoles a toda Europa, pero su adopción de rasgos del estilo galante no alcanza la elaboración melódico-armónica a nivel de frase.

Aunque su música suele describirse como una combinación de estilo italiano y español, en el marco de la misa polifónica el elemento italiano no va mucho más allá de la elección de ciertas combinaciones instrumentales. Su lengua materna musical era otra. Si bien el paradigma interpretativo de la fusión armoniosa de dos estilos nacionales diferenciados sea apropiado para algunos aspectos de su obra, puede también nublar la percepción de las características idiosincráticas de su estilo. En cuanto al contexto biográfico en que se enmarca su producción de música sacra, es significativa la coincidencia de fecha entre su abandono de la música teatral y su nombramiento como Vicemaestro de la Capilla Real: su creatividad musical parece de alguna manera disociada en dos diferentes personajes compositivos diferentes. Tal vez en la Real Capilla la influencia del estilo italiano que afectó la música para el oficio y los géneros paralitúrgicos nunca llegara a sentirse en el género de la misa polifónica, en la que los ideales de trascendencia y majestuosidad pudieron haber prevalecido sobre el contacto íntimo entre el oyente y la voz sola.

En cuanto a Jerusalem, es de sobra conocido que su música introduce definitivamente el estilo italiano en México. A diferencia de Nebra, Jerusalem no abandonó otros géneros tras su nombramiento, componiendo simultáneamente música para el Coliseo y la Catedral. No hay nada sorprendente en que sus misas tengan tanto en común con las compuestas en el sur de Italia, ni de que presenten tantos elementos del estilo teatral. Lo que he pretendido argumentar, es que su italianidad musical (o mejor dicho, su *napolitaneidad*)⁵⁷ requiere un acercamiento analítico que vaya más allá del uso del arias, pasajes idiomáticos para violines, “modulaciones graciosas” y “sonoridades transparentes”. Craig Russell ha contribuido significativamente a un mejor entendimiento del estilo de Jerusalem, pero — tal y como he mencionado anteriormente— sus análisis tienden a enfatizar aspectos formales neoclásicos como la simetría estructural o la presencia de elementos de forma

⁵⁷ En la difusión del estilo italiano en México puede distinguirse entre la tradición napolitana-galante, introducida por Jerusalem, y la tradición romana —más académica— representada por Santiago Billoni. Véase la introducción a las obras completas de Santiago Billoni editadas por Drew Davies (Middleton: A-R Editions, 2011).

sonata. Dado el peso del clasicismo vienés en la historiografía musical, es frecuente la aproximación en estos términos a la música compuesta en la segunda mitad del siglo XVIII. Russell caracteriza el estilo de Jerusalem en gran parte por su alineación con el clasicismo vienés y en oposición al barroco:

Ignacio de Jerusalem, más que ningún otro artista del siglo XVIII, trajo las nuevas tendencias del estilo galante al Vicereinado de México. Varias de sus características reflejan el inicio del nuevo periodo “clásico”... La armonía casi frenética de Bach y Sumaya ... son reemplazadas por un ritmo armónico mucho más lento por Jerusalem y Haydn ... Mientras que Bach distribuye el interés compositivo a lo largo de todo el espectro de registros y voces, Jerusalem y sus pares clásicos se deshacen de las múltiples conversaciones en el incesante cotorreo igualitario de la polifonía barroca y dirigen el oído a un único hilo melódico en cada momento ... Esto no implica la ausencia de pasajes contrapuntísticos; pero en la música de Jerusalem y en la de sus contemporáneos (como Leonardo Leo, Joseph Haydn, Michael Haydn o José de Nebra), el entretejido de líneas melódicas se reduce a momentos concretos ... y las fugas tienen un carácter completamente diferente a las de Bach. El sonido “serio” de la polifonía del norte de Alemania ... no modela el contrapunto más translúcido y ligero de Jerusalem. De hecho, las fugas de Jerusalem —como las de Mozart— no suenan pesadas.

Russell insiste en comparar a Jerusalem con Haydn y Mozart y contraponerlo al estilo de Bach, una clasificación basada en la premisa de la división del siglo XVIII en dos universos estilísticos y estéticos diametralmente opuestos: el barroco y el clasicismo. Esta forma de biseccionar el siglo resulta del énfasis en la música austro-germánica y ha sido recientemente sometida a escrutinio crítico.⁵⁸ Habiendo superado el mito de extranjerización y decadencia, el estudio de Jerusalem corre el riesgo de desembocar en otro paradigma cargado ideológicamente. La comparación de Jerusalem con Haydn y Mozart es pertinente, además de una contribución necesaria para contrarrestar el mito de la decadencia acarreada por el italianismo musical. Sin embargo, es igualmente importante entender su estilo en relación con el de los compositores napolitanos que ya en la primera mitad del siglo contribuyeron a la formación del estilo galante. El estudio de los elementos típicamente italianos permite acercarnos a esta música y apreciarla en sus propios términos. Lo que pueden ofrecernos el acercamiento dialógico a las figuras retóricas de la tradición napolitana y el estudio de los esquemas galantes⁵⁹ es un mejor entendimiento de las características musicales de este estilo, y de esta forma poder enriquecer el estudio de su influencia en la música hispana.

⁵⁸ James Webster, “The eighteenth-century as a music-historical period?”, *Eighteenth-Century Music* 1 (2004), 47-60.

⁵⁹ Para otros acercamientos recientes a Jerusalem a través de los esquemas galantes véase Lamberto A. Retana Moreno, “Las sinfonías de Ignacio Jerusalem: Un aspecto poco estudiado del estilo galante en la Nueva España”. tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013; Dianne Lehman Goldman, “The Matins Responsory at Mexico City Cathedral, 1550-1815”. tesis doctoral, Northwestern University, 2014.

Anexo I: Tablas

Tabla 1: Jerusalem, Misa a 8 en Sol.

Sección	Aire	Compás	Tono principal (T. secundarios)	Plantilla vocal	Número de compases	
					Total	Instrumentales
KYRIE					66	3 (5%)
<i>Kyrie eleison</i>	Andante	C	Sol M (Re M)	Doble coro (SSAT/SATB)	16	3
<i>Christe</i>	-	C	Sol M (ReM)	Coro	47	-
<i>Kyrie eleisom</i>	Largo	3/4	Sol M	Doble coro	3	-
GLORIA					328	51 (15%)
<i>Et in terra pax... Laudamus te...</i>	Andante	6/8	Sol M (Re M)	Doble coro Duo TB + coro	49	9
<i>Gratias...</i>	Presto	3/4	Sol M	Coro	13	-
<i>Domine deus...</i>	Andante		Do M (Sol M)	Duo AB	112	23
<i>Qui tollis...</i>	Andante/ Lento	3/4	La m (Fa m)	Doble coro	58	5
<i>Quoniam...</i>	Allegro	2/4	Re M	Alto solo	47	14
<i>Cum Sancto spiritu</i>	Largo	3/4	Sol M	Doble coro	7	-
<i>Amen</i>	Presto	3/8	Sol M (Re M)	Coro	42	-
CREDO					422	80 (20%)
<i>Patrem... Et in unum...</i>	Allegro mdto.	3/8	Sol M	Coro	77	8
<i>Deum de deo... Qui propter</i>	Allegro- lento	2/2	Sol M (Re M, Sol m)	Solos T, S, B Coros	67	16
<i>Et incarnatus...</i>	Largo	3/4	Sol m	Coro	24	6
<i>Crucifixus</i>	Allegro	2/4	Sol M (Re m)	Coro	21	-
<i>Et resurrexit...</i>	Allegro	2/4	Re M	Coro	82	19
<i>Et in spiritum... Qui ex patre... Qui cum patre</i>	Andante	2/4	Sol M (Re M)	Solo S Coros Trio SAT	100	20
<i>Et vitam venturi</i>	Allegro	3/8	Sol M	Coro	51	11
SANCTUS	Andante	3/4	Sol M	Coro	40	8 (20%)
TOTAL					856	142 (17%)

Tabla 2: Jerusalem, Misa en Fa.

Sección	Aire	Compás	Tono principal (T. secundarios)	Plantilla vocal	Número de compases	
					Total	Instrum.
KYRIE					115	27 (23%)
Kyrie eleison	Allegro	C	Fa M	Coro SATB	50	14
Christe eleison	Andante	3/4	Fa M	Coro, solos S/A	56	13
Kyrie eleison	Andante	C	Fa M	Coro	9	-
GLORIA					337	81 (24%)
Et in terra pax	Allegro	C	Fa M (Do M)	Coro	24	2
Laudamus te	Andante	2/2	Do M (Sol M)	Soprano solo	75	24
Gratias...	Allegro	2/4	La m	Coro	23	7
Domine deus...	Andante	2/2	Fa M	Dúo S/T	75	23
Qui tollis	Andante	3/4	Re m (Sib M)	Coro	38	7
Quoniam	Andante	6/8	Sib M (Fa M)	Soprano solo	69	16
Cum Sanctu... Amen	Andante Presto	3/4 3/8	Fa M	Coro	10 23	2
TOTAL					452	108 (24%)

Tabla 3: Nebra, Misa en Re.

Sección	Aire	Compás	Tono principal (tonos secundarios)	Plantilla vocal	Número de compases	
					Total	Instrum.
KYRIE					52	2 (4%)
Kyrie Eleison		C	Re M	Doble coro (SSAT/SATB)	19	2
Christe Eleison		3/4	Re M (Sí m, La M)	Coro	20	-
Kyrie Eleison		C	Re M	Coro	13	-
GLORIA					147	33 (22%)
Et in terra pax...		C	Re M	Coro	82	11 (13%)
Quoniam		3/4	Sí m	Coro	65	21 (32%)
CREDO					177	18 (10%)
Patrem...		C	Re M	Coro	66	-
Crucifixus...	Vivo	C	Re M	Coro	5	-
Et resurrexit		3/4	SolM/ Re M	Coro	106	18
Et vitam venturi	Vivo	3/4	Re M	Coro	16	-
SANCTUS		C	Re M	Coro	30	-
AGNUS DEI		C	Re M	Coro	30	5 (17%)
TOTAL					436	58 (13%)

Tabla 4: Nebra, Misa policoral en Sol.

Sección	Aire	Compás	Tono principal (tonos secundarios)	Plantilla vocal	Número de compases	
					Total	Instrum.
KYRIE					189	12 (13%) (con rep. del Kyrie)
Kyrie	Adagio/ Allegro	C/3/4	Sol M (Re M)	Doble coro (SSAT/SATB)	61	12
Christe	Ayroso	2/2	Mi m	Coro SATB	67	-
GLORIA					414	67 (16%)
Gloria	Pastoral Andante	6/8	Sol M	Doble coro	56	11
Et in terra pax	A medio ayre	C	Mi m	Doble coro	11	-
Laudamus		3/4	Sol M, Re M	Soprano solo + doble coro	74	15
Gratias			(Do M- Si m)	Doble coro		
Domine Deus	Allegro Vivo	C	Re M (La M)	Alto solo	40	5
Qui tollis	Adagio	3/4	Si m	Tenor solo+ doble coro	48	5
Quoniam	Allegro	2/4	Sol M	Duo S/A	95	31
Cum Sanctu	Adagio	3/4	Sol M	Doble coro	7	-
Amen		2/2	Sol M	Coro	83	-
TOTAL					603	79 (13%)

Tabla 5: Nebra, Missa Laudate Nomen Domini.

Sección	Aire	Compás	Tono principal (tonos secundarios)	Plantilla vocal	Número de compases	
					Total	Instrum.
KYRIE	Adagio/ Allegro	C	La M	Doble coro (SSAT/SATB)	47	-
GLORIA					362	63 (17%)
Gloria...	Allegro	C	La M (Mi M)	Doble coro	43	10
Laudamus...			(Fa#m)	Solos T, A, S	17	2
Gratias...			La M	Doble coro	16	-
Domine Deus...			(Re M)	Solos A, S, T +	33	4
Qui tollis...			La M	doble coro	43	-
Quoniam	Allegro vivo	3/8	La M	Doble coro	131	35
Cum sanctu	Adagio/All.	2/4	La M	Doble coro	70	12
CREDO					414	51 (12%)
Patrem...	[Allegro]	C	(Re M)	Doble coro	18	-
Deum de deo...				Soprano(s)+coro	33	-
Et incarnatus...	Andante	3/4	(Fa#m)	Soprano(s)	30	5
Crucifixus...				Doble coro	14	-
Et resurrexit	Allegro vivo	3/4	(La M)	Soprano(s) + Coro	132	21
Et in spiritum	Allegro	C	(Re m)	Solos TAS + coro	43	9
Et vitam venturi	Vivo	3/4	La M	Coro	116	16
SANCTUS	Allegro	C	La M	Coro	30	-
AGNUS DEI	Allegro	C	La M	Coro	30	-
TOTAL					883	114 (13%)

Anexo II: Ejemplos

1. 1. Durante, Misa en Do mayor.⁶⁰

Basso

Qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di

1. 2. Fago, Misa en Do mayor.

Canto I

Qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - - -

1. 3. Leo, Misa en Re mayor.

Canto

Qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - - - ta mun - di

1. 4. Sarro, Misa en Fa mayor.

Basso

Qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di

1. 5. Jerusalem, Misa en Sol, *Qui tollis*, cc.7-10.

Basso

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di

1. 6. Nebra, Misa en Re, *Gloria*, cc. 98-101.

Soprano

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di

⁶⁰ Los ejemplos 1.1-1.4 están tomados de Bacciagaluppi, *op.cit.*, pp.125-126.

1. 7. Nebra, Misa en Sol, *Qui tollis*, cc. 5-7.

Tenor

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

2. 1. Pergolesi, Misa en Fa (1732?), cc. 108-112, reducción.⁶¹

Coro I

Coro I

de-pre-ca-ti o - - - - - nem no - stram

Coro II

de-pre-ca-ti o - nem no - stram

2. 2. Jerusalem, Misa en Fa, *Qui tollis*, cc. 21-25, reducción.

de-pre-ca-ti-o-nem no - - - - - stram

2. 3. Jerusalem, Misa en Fa, *Qui tollis*, cc. 20-26, reducción.

de-pre-ca-ti o - - - - - nem nos - tram, de-pre-ca-ti o - - - - - nem no - stram

⁶¹ Al tratarse en su mayoría de misas policorales con acompañamiento instrumental, la reproducción completa de los ejemplos requeriría una extensión considerable. Por economía de espacio, aparecen únicamente las partes vocales implicadas y el continuo, salvo cuando éste dobla la línea de los bajos, en cuyo caso se omite.

2. 4. Nebra, Misa en Re, *Gloria*, cc.116-118, reducción.

de - pre - ca - ti - o - nem no - stram

2. 5. Nebra, Misa *Laudate Nomen Domini*, *Gloria*, cc. 136-139, reducción.

Coro I de - pre-ca - ti - o - nem nos - tram
de - pre - ca - ti - o - nem no-stram

3. 1. Prinner, *Musicalischer Schlissl*, fol. 58.⁶²

3. 2. Jerusalem, Misa en Sol, *Kyrie*.

Andante

Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e - le - i - son

PRINNER

PRINNER

⁶² Adaptado de Gjerdingen, *op. cit.*, 46.

3. 3. Nebra, Misa *Laudate Nome Domini, Gloria*, cc. 42-48, reducción.

PRINNER

(6) (5) (4) (3)

Allegro

Tenor

Lau - da - mus, lau da - - - - - mus te

6 6 7 6 7 #6 6 6 6

(4) (3) (2) (1)

3. 4. Nebra, Misa en Sol, *Kyrie*, cc. 1-4, reducción.

Adagio

Coro I

Ky - ri - e Ky - ri - e Ky - ri - e - lei - son

Coro II

Ky - ri - e Ky - ri - e Ky - ri - e - lei - son

3. 5. a. Nebra, Misa en Sol, *Kyrie*, cc. 21-29, reducción.

PRINNER

(6) (5) (4) (3)

PRINNER?

(6) (5)

Ky-ri - e - - - e - lei - son, Ky - ri - e - - - lei son

(4) (3) (2) (1)

(4) (3)

3. 5. b. Recomposición de los cc. 26-29 del ejemplo anterior como Prinner modulante.

Re M: (6) (5) (4) (3)

3. 6. Nebra, Misa *Laudate Nome Domini, Gloria*, cc. 83-90, reducción.

Alto

Do - mi ne De us, Do - mi ne De-us, Rex - coe - le - stis

Continuo

p 6 3 $\flat 4$ 3 6 3 $\flat 4$ 3 6 3 6 3

De - us Pa-ter, De - us Pa - - - - - ter o

6 3 7 $\sharp 6$ 6 6 $\sharp 3$ 6 *f*

3. 6. b. Recomposición de los cc. 87-88 del ejemplo anterior como Prinner modulante.

(6) (5) (4) (3)

Alto

De - us Pa-ter, De - us Pa-ter

Continuo

6 6 $\flat 4$ 3

La M: (4) (3) (2) (1)

4. Jerusalem, Misa en Sol, *Deum de Deo*, cc.17-32, reducción.

MELODIA TIPO "MEYER" CADENCIA

Alto

De-um de - De-o lu - men de lu-mi-ni lu - men de lu-mi-ne

PRINER MODULANTE CADENCIA

Re M: 6 5 4 3

Soprano

De-um ve - rum de De-o ve ro de De-o ve - ro

FONTE

Tenor

Gen - i - tum non fac - tum Gen - i - tum non fac - tum

La m: 7 1 Sol m: 7 1

Winner of the 2014 Otto Mayer-Serra Award

OLGA SÁNCHEZ-KISIELEWSKA. "Claves para el Análisis del Italianismo en la Música Hispana: Esquemas Galantes y Figuras Retóricas en las Misas de Jerusalem y Nebra". *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 1, no. 1 (2015): 28-53.



Joaquín Nin y su legado: Valoración crítica y perspectivas de estudio en torno a *Vingt chants populaires espagnols* (1923)

LIZ MARY PÉREZ DE ALEJO*
Universidad de Valladolid

Resumen

La producción artística e intelectual de Joaquín Nin (La Habana, 1879-1949) comprende música para diversos formatos —piano, voz y piano, voz y conjunto instrumental, violín y piano, violoncello y piano, entre otras combinaciones instrumentales—, ensayos estéticos, artículos de interés musicológico y ediciones críticas de obras para tecla del siglo XVIII. El hecho de que su legado se halle disperso en bibliotecas de distintos países, distantes entre sí, ha impedido el estudio sistémico de su personalidad y del significado de su obra desde una perspectiva integradora.

La localización en Riverside, University of California (Coll. 076) del mayor número de partituras que se conservan de este autor, así como un conjunto de materiales biográficos, permite ahondar en su trayectoria creativa, imbricando el corpus primario profesional (programas de concierto, manuscritos musicales y literarios, publicaciones...) con el legado personal, constituido por cartas, apuntes y documentos autobiográficos. El análisis pormenorizado de una selección de estos materiales —con énfasis en una obra paradigmática en su producción: *Vingt chants populaires espagnols* (1923)— se llevó a cabo con un interés fundamentalmente estético, ahondando en el universo ideológico de Nin y cómo éste influyó en su posicionamiento identitario.

Palabras clave: Joaquín Nin, documentación, University of California, Riverside, legado, identidad musical.

Abstract

Joaquín Nin's (Havana 1879-1949) artistic and intellectual production includes music compositions for various instrumental media, such as: piano, voice and piano, voice and instrumental ensemble, violin and piano, violoncello and piano, to mention but a few. He also wrote essays on aesthetics and musicology, as well as critical editions of 18th century harpsichord works. The fact that his archive has been dispersed in libraries in various countries throughout the world has made it difficult to carry out a systematic study of his personality and the significance of his work from an overall integrating perspective.

Extensive research in the largest archive of his music scores, along with a considerable amount of biographical material kept at the University of California, Riverside (Coll. 076) allowed us to gain deeper insights into his life and artistic career, interweaving both the primary professional corpus (concert programs, literary and musical manuscripts, publications...) and the personal sources (personal letters, notes and autobiographical documents). A detailed analysis of a selection of all these materials —with special focus on one of his most paradigmatic works: *Vingt chants populaires espagnols* (1923)— was undertaken primarily from an aesthetic point of view, delving into Nin's ideological universe and reflecting how it influenced his identity standpoint.

Keywords: Joaquín Nin, documentation, University of California, Riverside, legacy, musical identity.

* Personal investigador contratado. Ayudas para becas y contratos de Formación de Profesorado Universitario. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. España. Programa Estatal de Promoción del Talento y su Empleabilidad.

El presente artículo tiene como finalidad la puesta en valor del legado documental de Joaquín Nin atesorado en Tomas Rivera Library,¹ constituido por partituras (manuscritas, impresas, autógrafas e inéditas), el conjunto de apuntes biográficos y personales, sus escritos, fuentes hemerográficas, programas de concierto, entre otros materiales que conforman un corpus primario² para el estudio de este músico cubano y de su obra artística.

Al examinar e identificar la documentación relativa a Nin, separándola de la concerniente a su hijo, el también compositor Joaquín Nin-Culmell (1908-2004), pude constatar la conservación en dicho fondo de:

- a) documentos autobiográficos: notas de trabajo, apuntes.
- b) ensayos: “preludios” críticos, artículos en publicaciones periódicas, información explicativa a sus programas de concierto, conferencias manuscritas e impresas.
- c) partituras: manuscritas y editadas con anotaciones autógrafas, ejemplares dedicados, borradores, esbozos de obras inacabadas, transcripciones, arreglos, adaptaciones, copias de terceros.
- d) correspondencia: familiar, profesional.
- e) programas de mano: como intérprete, compositor y editor.
- f) documentos diversos: literatura musical estudiada y anotada por Nin, obras que ejecutó de otros autores, cuadernos escolares, fotografías.
- g) documentos asociados al compositor: recortes en prensa, folletos autopropagandísticos y los cronistas de su obra.

El cotejo e interpretación del corpus para su integración en la narrativa biográfica y artística del compositor, confrontándolo con la documentación estudiada en instituciones de otros países — entre ellos Cuba, España y Francia— posibilitó el acercamiento a la obra y presencia de Nin a través de su legado, así como la reconstrucción de su trayectoria de acuerdo con sus distintos roles (pensamiento estético, el plano compositivo, la labor pedagógica, el rol como intérprete y la valoración de su ideario artístico).

El estudio del repertorio de Nin confirma la presencia de elementos tomados de la tradición popular (repetición de valores irregulares, sobre todo el tresillo; ornamentación y giros melódicos evocadores de ambientes hispanos) e historicista (alusión a modelos formales y compositores de épocas anteriores). También toma algunos aspectos del lenguaje de vanguardia: el impresionismo (en

¹ *Joaquín Nin-Culmell papers*. Collection 076 (Coll. 076). Tomas Rivera Library, University of California, Riverside. Department of Special Collections & Archives (UCR.SC&A). Se conservan 22 cajas en proceso de inventario y catalogación.

² Este artículo ha sido realizado como beneficiaria de una ayuda del MECyD para la realización de estancias breves en el extranjero, por Resolución de 6 de marzo de 2014 (BOE-A-2014-2814 de 15 de marzo). Agradezco al Dr. Walter Aaron Clark, director del *Center for Iberian and Latin American Music* de Riverside, University of California, el haberme facilitado el acceso al legado de Joaquín Nin, y por sus inestimables consejos durante mi estancia en UCR bajo su tutela (22 de abril-22 de julio 2014). Expreso mi gratitud a Anne Gayle Nin y a su esposo David Rosenkrantz, por la cálida acogida que me brindaron en San Francisco, así como al personal del *Department of Special Collections & University Archives*, en especial a Sarah M. Allison y a Melisa Conway. A los expertos Josie Arreola, Christopher Martone, María Manzo y Dylan James, por el tiempo y la dedicación que invirtieron en mis consultas. A Joshua Brown y al grupo de jóvenes de St. Andrew Newman Center Catholic Community.

lo armónico y lo tímbrico) y elementos del neoclasicismo en lo morfológico. De esto se infiere su interés por divulgar el patrimonio popular y de tradición culta, con o sin elementos visibles del lenguaje de vanguardia, pero identificativos y representativos de lo nacional español. En dicho interés se percibe su inclinación hacia el canto popular, plasmado en la labor compositiva, escritos teóricos y conciertos realizados, así como la edición y grabación de este repertorio.

Dado que no es posible abarcar en escasos folios la amplia gama de tendencias en la creación de Nin y cómo se interrelacionan sus ideas estéticas y su labor musicológica, su actividad editora e interpretativa, nos centraremos en una selección de textos literarios y musicales en torno a una obra paradigmática dentro de su producción: *Vingt chants populaires espagnols*.³ Dicha obra está integrada por un ciclo de veinte canciones representativas de gran parte de las regiones españolas. Fue publicada en Francia entre 1923 y 1924, reeditándose en varias ocasiones, debido a la trascendencia que adquieren estas canciones desde su primera audición pública —la que antecede o se ejecuta aparejada a la edición de las mismas—, y su posterior grabación.

De lo español a lo universal: el universo creador de Nin

La lectura crítica de las partituras de Nin, las notas explicativas a sus programas de conciertos y los prefacios documentales a sus obras y estilizaciones, entre otros, denotan que desde un primer momento este intérprete y compositor se propuso la asimilación de la “música popular española” como una cuestión de esencias, a fin de legitimar el valor artístico y cultural de los cantos populares como expresión nacional. El propio Nin enfatizó que “la asimilación preliminar de la substancia popular es necesaria para la producción de auténticas expresiones de música nacional”.⁴

Según queda constatado en las fuentes documentales examinadas, las primeras incursiones de Nin en el terreno compositivo se remontan a 1912, cuando se anuncia la composición de un *mimo-drama* lírico en tres actos. En la *Revista Musical* (Bilbao) se detalla el estado en que se encontraba la obra y su posible estreno en Berlín:⁵

Nuestro colaborador señor Nin, no bastándole ya los campos de la virtuosidad (en el buen sentido de la palabra), de la musicografía y de la didáctica, ha pasado también al de la composición. Actualmente termina un mimo-drama lírico en tres actos, cuyo escenario es de la señorita Luisa Barraud, de Berlín. El asunto es español y la música esencialmente española, pues Nin, ferviente defensor del nacionalismo en arte, quiere probar que, como Albéniz, puede vivirse largo tiempo en el ambiente de un país extranjero y deberle lo mejor de su cultura, sin abdicar de las tradiciones patrias.

La obra, que aún no lleva título, se estrenará, según todas las probabilidades en la temporada próxima.

³ Joaquín Nin, *Vingt chants populaires espagnols* (París: Max Eschig, 1923-4), premier cahier 1923; deuxième cahier 1924, “stylisés chant et piano et précédés d’une étude sur le chant populaire espagnol”. C.f. *Oeuvres et travaux de Joaquín Nin, édités ou en dépôt chez Max Eschig Cie. (MXE), quatrième édition, avril 1926*.

⁴ Joaquín Nin, “Dos audiciones de música española antigua y moderna”, Bilbao, Sociedad Filarmónica, 23 y 25 de abril de 1927, año XXXI, conciertos XXI-XXII. Comentarios sobre las obras inscritas en estos Programas: *Cantos populares españoles estilizados por Joaquín Nin. Veinte Cantos en dos cuadernos editados por la Casa Eschig, París*, p. 10. Archivo documental de la Sociedad Filarmónica de Bilbao.

⁵ “Noticias”, *Revista Musical* (Bilbao) 4, no. 4 (abril 1912): 103.

Sin embargo, ésta no parece haber sido su primera obra, ya que en carta enviada a Felipe Pedrell — fechada el 31 de diciembre de 1907— Nin declara haber dejado “a un lado la composición, por falta de tiempo,”⁶ tiempo que ha dedicado a la labor musicológica e interpretativa según se infiere en la carta. A ello ha de agregarse que Adolfo Salazar en 1917, citando el texto *La musique française contemporaine*⁷ de Georges Jean-Aubry, expresa que: “como compositor [Nin] ha escrito algunos trozos para piano y un mimodrama en tres actos”.⁸ El conocimiento de este mimodrama evidencia la labor compositiva de Nin como una actividad anterior a la documentada en 1923, cuando se publican diez canciones de concierto pertenecientes a su colección en dos volúmenes *Vingt chants populaires espagnols*.⁹

Si bien no se ha localizado la partitura, ni críticas de su puesta en escena, este mimodrama titulado *L'Autre* podría considerarse una obra pionera en su trayectoria compositiva. La *Revista Musical Hispano-Americana*, en su edición de enero de 1914, refiere el estreno en la Ópera Cómica de París el 29 de diciembre de 1913 de *La vida breve* de Manuel de Falla, ópera en dos actos.¹⁰ Según el hispanista Henri Collet, por ese motivo, Falla pidió a Nin que escribiera un mimodrama en tres actos para que sirviera de apertura de telón,¹¹ posiblemente con evocaciones tonadillescas en la composición musical.

Dentro de la creación musical de Nin, *L'Autre* es una obra de juventud que preludia su filiación a la ideología nacionalista a la que se adscribió como músico, interés evidenciado antes de 1907 a través de su labor,¹² y motivado por la influencia de Felipe Pedrell, entre otros, que por esa misma época se interesaban por retomar elementos populares dentro de su creación musical como exponentes de lo nacional. Nin reconoce ese camino transitado por Pedrell, al hacer referencia al manifiesto *Por nuestra música* (1891)¹³ en un artículo que publica en *Le Courrier Musical*, el 1 de febrero de 1905:¹⁴

⁶ Carta manuscrita de Joaquín Nin a Felipe Pedrell. Saint-Cloud, 31 de diciembre de 1907. Biblioteca de Catalunya, *Fons Felip Pedrell*, topográfico M. 964.

⁷ Cfr. Georges Jean-Aubry, *La musique française d'aujourd'hui* (París: Perrin, 1916), 278-290. Prólogo de Gabriel Fauré.

⁸ Adolfo Salazar, “Artistas españoles contemporáneos: Joaquín Nin”, *Revista Musical Hispano-Americana* 9, no. 4, IV época (mayo 1917): 3-4.

⁹ Nin, *Vingt chants*, op. cit.

¹⁰ Cfr. Vicente Arregui, “La Vida Breve. Drama lírico de Manuel de Falla”, *Revista Musical Hispano-Americana* 6, no. 1, II época (enero 1914): 4-6.

¹¹ “Sans parler d’une œuvre de jeunesse, *L'Autre*, un mîmo-drame en trois actes que Falla lui-même n’hésita pas a proposer a l’Opéra-Comique de Paris, en 1914, juste avant la guerre, [...] pour servir de lever de rideau a sa *Vie Breve*”. C.f. Henri Collet. “Joaquín Nin: compositeur, pianist et musicographe”, en *Joaquín Nin: La presse dit* (París: MEXE, 1930), 10.

¹² Cfr. Carta manuscrita de Joaquín Nin a Felipe Pedrell. Saint-Cloud, 31 de diciembre de 1907. Biblioteca de Catalunya, *Fons Felip Pedrell*, loc. cit.

¹³ Cfr. Felipe Pedrell, *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela lírico nacional* (Barcelona: Imprenta de Henrich y C^a, 1891), 486.

¹⁴ Joaquín Nin, “Un compositeur espagnol: M. Felipe Pedrell”, *Le Courrier Musical* 8, no. 3, nueva serie (febrero 1905): 70-71. “... il ne s’agit pas seulement d’écrire un drame lyrique sur un sujet tiré de notre histoire ou de nos légendes, non plus que de l’écrire en castillan, ou d’y semer des thèmes populaires... Por qu’une école lyrique soit vraiment nationale il faut qu’elle réunisse tout ce que la nation possède en propre: la tradition constante, les caractères généraux et permanents... l’expression harmonieuse de toutes les passions de la race”.

no se trata de escribir un drama lírico sobre un tema extraído de nuestra historia o de nuestras leyendas, ni basta con escribirlo en castellano, ni tampoco de intercalar temas populares. Para que una escuela lírica sea realmente nacional, tiene que reunir todo lo que una nación posee como propio: la presencia constante de las tradiciones, las características generales y permanentes..., la expresión armoniosa de todo el enardecimiento de la raza.

L'Autre no pasó de ser un proyecto compositivo. César Pérez Sentenat (1896-1973),¹⁵ discípulo cubano de Nin, refiere en una conferencia pronunciada con posterioridad a la muerte del Maestro que: “El estallido de la primera Guerra Mundial dejó trunca esa aspiración”.¹⁶

La urgencia de Nin por penetrar en la savia popular española a través de expresiones de canto y baile portadoras de una identidad cultural, queda explicitada en los siguientes términos:¹⁷

Imagínese V. que estoy reuniendo datos para un artículo sério (sic.) sobre el canto y la danza popular en España. Tengo mucho ya, pero me falta quizás otro tanto. Y á (sic.) mí me pasa lo que á casi todos mis compatriotas: lo que menos sé es lo mío, lo de mi casa. He estudiado en Francia, seriamente, lo que á Francia atañe. [...] Pero los años pasan y sigo ignorando la España y lo que de ella saber debiera, solo fuera por respeto á la tradición. Y hoy que me hallo de España más lejos todavía, siento más y más mi terrible ignorancia.

Desalentado recurrí á mi pequeña biblioteca, que empieza á existir, á crecer, ya que contendrá pronto unos 2.000 volúmenes, de los cuales 1.500 sobre música. Pero ay del ay!...Qué tristeza!...Qué desolación!... Qué soledad!... Y qué desidia la mía más culpable!...

No tengo nada; nada sobre España!... [...]

Tenga V. lástima de este desterrado que no desea sinó (sic.) estudiar y aprender, y que sinceramente se arrepiente de haber durante tantos años echado en olvido la pobre España, á quien tanta falta hacen buenos servidores...

[...]

[¿] Dónde hallar datos sobre la antigua y curiosa *danza prima* de Galicia, que cita V. en su Diccionario? [...] En las obras especiales francesas y alemanas que poseo, España se halla relegada al más desesperante de los olvidos.

[¿] Cómo saber qué clase de danza es la charrada de Salamanca?... [¿] Dónde hallar cantos populares aragoneses, sin ir á Aragón?... [¿] Dónde hallar una jota auténtica?... [¿] Cómo procurarme algunas danzas y algunos aires de Extremadura...?

¹⁵ Compositor, pianista y pedagogo. Estudió con Nin en París durante nueve años, desde 1913 hasta 1922. Cfr. César Pérez Sentenat. “El maestro Nin visto por un discípulo”, *Pro-Arte Musical* 2, no. 2, II época (octubre 1950): 13-19; 28.

¹⁶ Charla mecanografiada con anotaciones autógrafas (inédita): “Joaquín Nin Castellanos: músico cubano-español. El pianista, el maestro, el pensador, el compositor”. César Pérez Sentenat, Centro de investigaciones de la Cultura (antiguo Lyceum), El Vedado, 12 de febrero de 1969. Archivo y Biblioteca “Odilio Urfé” del Museo Nacional de la Música de Cuba, Fondo César Pérez Sentenat, nº 65/1129, caja 1.

¹⁷ Carta mecanografiada con anotaciones autógrafas de Joaquín Nin a Felipe Pedrell. Berlín, 13 de agosto de 1908. Biblioteca de Catalunya. *Fons Felip Pedrell*, loc. cit.

Con este interés investigativo Nin se impregnó del patrimonio histórico y popular hispano en busca de aspectos de identidad musical. Ello tendría un mayor énfasis en la recuperación de algunas tradiciones populares —o su renovación a partir de su armonización dentro de un lenguaje musical de concierto—, evidentes en la recurrencia a formas, géneros y materiales musicales que identifican las distintas regiones españolas, su examen y evocación en correspondencia con sus respectivas tradiciones folclóricas y populares. Al igual que ocurre en otros países, la heterogeneidad regional hispana constituye un mosaico cultural que obliga a una selección o, como es el caso de Nin, al intento de reflejar en su obra creativa una idea o imagen de esa diversidad musical. Consciente de esa problemática, Nin integró en su creación elementos populares y tradicionales de varias provincias españolas, con un lenguaje contemporáneo.

Lo identitario en su proyección artística: el canto popular

El trabajo de Nin en torno al canto popular, su estudio, difusión y preservación no es una acción aislada en el contexto español de entonces; es una continuación de la labor iniciada por quienes le precedieron buscando una solución para el problema de la música española: devolverle su reconocimiento internacional desde el acento nacional. Su aporte radica en una gradual y depurada asimilación de los cantos populares de diversas regiones españolas mediante su edición, grabación e interpretación, haciéndolos “sustancia” de la música de concierto. La difusión de ese repertorio trasciende las fronteras españolas y se da a conocer también en Cuba, por Nin y por su discípulo César Pérez Sentenat. Gracias a las cantantes Carmelina Santana, Carmen Cassuso y María Remolá, junto a los pianistas Alfredo Levy y Francisco Godino, se realizan en la Isla conciertos históricos de música española, los cuales suscitan el interés de los críticos sobre determinados compositores y obras.

Los procedimientos empleados por Nin en la reivindicación del canto popular son diversos: estilizaciones y adaptaciones son los más comunes. Para el esclarecimiento de ambos procederes se han tenido en cuenta las características que se deducen de sus obras y cómo él mismo explica cada caso en los prólogos a las mismas. En este sentido, se entiende por estilización la “*adaptación de la obra a un nuevo ambiente*”,¹⁸ según su propia definición (del ámbito popular o tradicional al de concierto). La estilización implica, de esta manera, la inclusión de aspectos creativos en el acompañamiento que se añade a la pieza original.

El propio Nin refiere en el prólogo a la edición de *Vingt chants populaires espagnols* que estos: “No son [...] armonizaciones, [...] sino estilizaciones o, si se quiere, melodías para canto y piano a base de temas populares. El ejemplo de Manuel de Falla debía cundir”.¹⁹ Sus palabras dejan entrever que ya entonces, en la década de los veinte, conocía a fondo las músicas regionales de España, sus peculiaridades, formas de interpretación e instrumentos típicos con que se ejecutaban en sus ambientes locales.

En dicho prólogo se observa cómo el propio Nin tiene interés en especificar que su objetivo no es “armonizar” estos cantos, sino estilizarlos. El término estilización es ampliado por él en uno de los

¹⁸ Nin, “Dos audiciones de música española”, 10.

¹⁹ Joaquín Nin, “Prélude a *Vingt chants populaires espagnols*”. *Vingt chants populaires espagnols* (París: MXE, 1926), quatrième édition.

programas de concierto efectuado en la Sociedad Filarmónica de Bilbao (23 de abril de 1927), en el que se aprecia la hondura del significado que el compositor otorga a esta expresión:²⁰

Del mismo modo que se estilizan, adaptándolos, los valores de un paisaje que se reduce y fija en un lienzo, o los de un acontecimiento histórico que se transporta a la escena, asimismo —sin que la comparación pretenda ser exacta— la canción popular, considerada como documento artístico, como instrumento cultural, como elemento de expresión nacional, exige, al abandonar su auténtico medio ambiente original, su lugar y su tiempo, el artificio de la estilización, sinónimo de *adaptación a un nuevo ambiente*.

Esta “adaptación a un nuevo ambiente” podría, además, ser un indicio de identidad cultural por medio de la música en lo referente a las diversas regiones socioculturales a que refieren esos cantos populares. Nin conocía las peculiaridades regionales de España y, por ello, su propósito era acercar esas regiones mediante la revitalización de sus cantos populares en un ciclo donde se reconocen características comunes en la armonización y utilización de recursos tímbricos, aunque cada pieza es, en sí, una obra independiente. Al respecto puntualizó:²¹

Hoy incumbe, al armonizador, la evocación del medio en que debe *situarse* el canto popular y también la de su significación, la de su finalidad y la de las circunstancias de ambiente en que suele o solía oírse. Evocar, pues, y no *reproducir* o *imitar*; es decir: *estilizar* cada canción, sacar de cada una de ellas un estilo propio y con ese estilo tratar *una sola canción*; tal es la norma actual del armonizador, trabajo de compositor más que de simple harmonista.

En este sentido, es pertinente traer a colación el criterio de Ilza Nogueira, una de las musicólogas latinoamericanas actuales que se acerca a la estilización en la labor compositiva de músicos latinoamericanos. Su definición de estilización es útil a los efectos del estudio de *Vingt chants populaires espagnols*, y aclaratorio para entender los posibles procedimientos empleados por Nin en este ciclo.

Nogueira define la estilización como un procedimiento que “se mantiene fiel al paradigma inicial, sin traicionar la organización ideológica del sistema, como sucedería en la parodia. Innovando sin subvertir, pervertir o invertir el sentido, posibilita la introducción de un tratamiento personal en el discurso, de una reforma, sin modificación esencial de la estructura. Incorpora, por lo tanto, una actitud creativa”.²²

Esta actitud creativa a la que alude Nogueira es apreciada en varios sentidos dentro de las estilizaciones de los cantos populares realizadas por Nin. Por una parte, esos cantos populares son reformados al ser convertidos en piezas de concierto mediante la transformación del lenguaje

²⁰ Nin, “Dos audiciones de música española”, 10.

²¹ *Ibid.*, 10.

²² Ilza Nogueira, “El mestizaje intertextual en la música contemporánea: un estudio de caso”, *Boletín Música* (Casa de las Américas) 8 (2002): 33.

musical, trasplantando giros melódicos, rítmicos y armónicos propios de los instrumentos acompañantes en el ámbito popular a la expresión y técnica de la voz, como sucede en el ciclo para voz y piano de 1923. Por otra parte, se produce luego una readaptación de estos cantos a formatos diferentes (coro femenino-piano, violín-piano, violoncello-piano, piano solo, orquesta), con lo que se renueva el lenguaje musical para ajustarlos a las voces (dos sopranos, mezzo-soprano y contralto), instrumentos solistas (violín, violoncello, piano) en las obras que aparecen bajo el título de *Chansons populaires espagnoles* (coro femenino y piano, 1926);²³ *Chants d'Espagne* (violín y piano, 1926),²⁴ (violoncello y piano, 1927);²⁵ *Suite espagnole* (violín y piano, 1928),²⁶ (violoncello y piano, 1930)²⁷ y *Trois danses espagnoles* (piano 1938);²⁸ entre otras concebidas para mezzo-soprano y orquesta.²⁹ Por otra parte, destacan las adaptaciones *La Vierge au Calvaire* (estampa andaluza) para soprano, coro femenino y piano (1932)³⁰ y *Cantilène asturienne* para violín y piano (1934).³¹

²³ Joaquín Nin, *Chansons populaires espagnoles* para coro femenino y piano (1926). I. “Castellana”, II. “Catalana”, III. “Gallega” y IV. “Asturiana”. Con dedicatoria a Alma Swoboda “en souvenir de la première audition de ces chœurs à Prague”. Versión francesa de Henri Collet (París: MXE, 1927). La primera pieza se corresponde con la “Tonada de la niña perdida” del primer cuaderno de *Vingt chants populaires espagnols*. Las restantes adoptan elementos melódico-rítmicos del “Villancico catalán”, la “Segunda canción gallega” y “Asturiana”, provenientes del segundo cuaderno.

²⁴ Joaquín Nin, *Chants d'Espagne* para violín y piano (1926). I. “Montañesa (Castille)”, II. “Tonada murciana (Murcie)”, III. “Saeta. Invocation (Andalousie)” y IV. “Granadina (Andalousie)”, en colaboración con Paul Kochanski. Con dedicatoria a Madame Paul Kochanska (París: MXE, 1926). Se trata de adaptaciones realizadas a cuatro piezas contenidas en el primer cuaderno de *Vingt chants populaires espagnols*: “Montañesa (Castilla)”, “Tonada del Conde Sol (Murcia)”, “Saeta (Andalucía)” y “Granadina (Andalucía)”.

²⁵ Joaquín Nin, *Chants d'Espagne* para violoncello y piano (1927). Comprende las mismas piezas que el anterior ciclo para violín y piano. Version pour Violoncelle d'après celle pour violon de Paul Kochanski”. Con dedicatoria a Gaspar Cassadó “en souvenir de la première audition de ces “Chants” à Liège (París: MXE, 1927).

²⁶ Joaquín Nin, *Suite espagnole* para violín y piano (1928). I. “Vieja Castilla”, II. “Murciana”, III. “Catalana” y IV. “Andaluza”. Con dedicatoria a Pierre Lepetit (pieza I), a André Asselin (pieza II), a Edouard Appia (pieza III) y a Paul Kochanski (pieza IV) (París: MXE, 1929). En la primera de las piezas es constatable la “Tonada de Valdovinos” del primer cuaderno de *Vingt chants populaires espagnols*. La segunda está inspirada en el “Paño murciano”, la tercera en el “Villancico catalán” y la cuarta en “El vito” (estas tres últimas del segundo cuaderno).

²⁷ Joaquín Nin, *Suite espagnole* para violoncello y piano (1930). I. “Vieja Castilla”, II. “Murciana”, III. “Asturiana” y IV. “Andaluza” (París: MXE, 1930). En esta versión para violoncello, dedicada a Antonio Sala, Nin acude a la “Tonada de la niña perdida” (I cuaderno), y al igual que sucede en el formato violín y piano se mantienen el “Paño murciano” y “El vito”, sustituyéndose el canto de Cataluña (III. “Catalana”) por “III. Asturiana”, procedente de la pieza homónima de *Vingt chants populaires espagnols*.

²⁸ Joaquín Nin, *Trois danses espagnoles* para piano (1938). I. “Murcienne”, II. “Andalouse” y III. “Deuxième danse ibérienne” (París: MXE, 1939). Al concebir este ciclo, dedicado “à María Luisa, toujours présente en mon cœur”, Nin retoma tres piezas del II cuaderno de los cantos populares: “Paño Murciano”, “El vito” y “Polo”, reelaborando los materiales musicales y adaptándolos al piano.

²⁹ Las piezas “Malagueña” y “Paño Murciano” se grabaron en versión orquestal con la colaboración de Miguel Fleta (tenor) y la discográfica Gramophone. Véase “Disques de Joaquín Nin” (con anotaciones autógrafas). UCR.SC&A, Coll. 076, box 7, folder Joaquín Nin: Important Biographical Material. Las partituras “Granadina”, “El vito” y “Polo” para dicho formato se conservan en la Deutschen Nationalbibliothek, Ref. 400481669, 400634945 y 400481677.

³⁰ Joaquín Nin, *La Vierge au Calvaire* para soprano, coro femenino y piano (1932). Con dedicatoria a Vera Janacopoulos. Traducción al francés por Henri Collet (París: MXE, 1937). Basada en la “Saeta” del primer cuaderno de *Vingt chants populaires espagnols*.

³¹ Joaquín Nin, *Cantilène asturienne* pour violon et piano (1934). Concebida en homenaje a Carmen Forté y digitada por Jeanne Bachelu (París: MXE, 1936). Basada en la pieza “Asturiana” de *Vingt chants populaires espagnols* (II cuaderno).

Estilización original	Contenido	Adaptaciones	Contenido
Vingt chants populaires espagnols (voz y piano) I vol. 1923— II vol. 1924.	I. Tonada de Valdovinos (Castilla)	Chansons populaires espagnoles para coro femenino-piano (1926)	I. Castellana
	II. Cantar (Castilla)		II. Catalana
	III. Tonada de la niña perdida (Castilla)		III. Gallega
	IV. Montañesa (Castilla)		IV. Asturiana
	V. Tonada del Conde Sol (Murcia)	Chants d’Espagne para violín y piano (1926)	I. Montañesa
	VI. Malagueña (Andalucía)		II. Tonada murciana
	VII. Granadina (Andalucía)		III. Saeta
	VIII. Saeta (Andalucía)		IV. Granadina
	IX. Jota tortosina	Chants d’Espagne para violoncello y piano (1927)	I. Montañesa
	X. Jota valenciana		II. Tonada murciana
	XI. Primera canción gallega		III. Saeta
	XII. Segunda canción gallega		IV. Granadina
	XIII. Tercera canción gallega	Suite espagnole para violín y piano (1928)	I. Vieja Castilla
	XIV. Asturiana		II. Murciana
	XV. Paño murciano (Murcia)		III. Catalana
	XVI. Villancico catalán		IV. Andaluza
	XVII. El canto de los pájaros (Cataluña)	Suite espagnole para violoncello y piano (1930)	I. Vieja Castilla
	XVIII. El vito (Andalucía)		II. Murciana
	XIX. Canto andaluz		III. Asturiana
	XX. Polo (Andalucía)		IV. Andaluza
		Cinq commentaires para violín y piano (1928)	I. Sobre un tema de Salinas basado en la “Tonada de Valdovinos” de <i>Vingt chants...</i>
		La Vierge au Calvaire (estampa andaluza) para soprano, coro femenino y piano (1932)	Basada en “Saeta” de <i>Vingt chants...</i>
		Cantilène asturienne para violín y piano (1934)	Basada en “Asturiana” de <i>Vingt chants...</i>
		Trois danses espagnoles para piano (1938)	I. Danse Murcienne II. Danse Andalouse III. Deuxième danse ibérienne

Tabla 1: Obras adaptadas a otros formatos que contienen cantos derivados de *Vingt chants populaires espagnols*

Aunque la adaptación se efectúa sin que se pierda la esencia de la primera estilización para voz y piano, a diferencia de ésta última, la posterior adaptación del canto popular se concibe como el traslado de una estilización a un formato instrumental diferente. En este caso, variando elementos musicales discretos que se relacionan, sobre todo, con las características tímbricas de los nuevos

formatos, como sucede con los ciclos que contienen cantos derivados de *Vingt chants populaires espagnols*.

Tres piezas para cuarteto de laúdes tituladas “De Murcie”,³² “D’Andalousie”³³ y “De Castille”,³⁴ dedicadas al Cuarteto Aguilar³⁵ en 1928, aparecen reiteradamente en los conciertos ofrecidos por dicha agrupación en escenarios de Estados Unidos, Argentina, España y otras ciudades europeas entre 1929 y 1931. Si bien no se han localizados los manuscritos³⁶ o ediciones de este repertorio, en 1932 Nin realizaría una versión exclusiva de “Tonada Murciana,” obra que se estrenó en el Teatro Odeón de Buenos Aires durante la temporada de conciertos del año 1932.³⁷ Esta tonada, alusiva a la región de Murcia, “ha sido transcrita para cuarteto de laúdes por [Nin], quien ha

³² Ejecutada por el Cuarteto Aguilar en conciertos tales como: 1) “Third Concert The Aguilers”. The Berkeley Musical Association, twenty-first season 1930-1931. University of California, Harmon Gymnasium, 22 de enero de 1931. A.M.F. Sig. FE 1931-008. 2) “The Aguilar Lute Quartet from Spain”. Tenth Season, 1931. Terrace Ballroom, Fairmont Hotel. The Alice Seckel’s Matinee Musicales. C.A., San Francisco, 26 de enero de 1931. A.M.F., Sig. FE 1931-009. 3) “Spanish Lute Quartet”, O.N.S. Auditorium, Salem. Oregón, 29 de enero de 1931. A.M.F., Sig. FE 1931-010. 4) “Aguilar Lute Quartet”, Post Street Théâtre, Artist Concerts Series. Washington, Spokane, 31 de enero de 1931. A.M.F., Sig. FE 1931-011. 5) “The Aguilers. Spanish Lute Quartet”. Portland, Oregón, 2 de febrero de 1931. A.M.F., Sig. FE 1931-014. En todos éstos se interpretó el mismo programa, que contemplaba obras de Couperin, M. Albéniz, I. Albéniz, Mozart, E. Halffter, Turina, Falla y Nin. Igualmente, “De Murcia” fue incluida reiteradas veces en escenarios de España, contándose, entre otras, las actuaciones ofrecidas el 29 de abril de 1933 en la Sociedad Filarmónica de Palencia y el 3 de mayo de 1933 en el Gran Teatro de Huelva. El programa de la sociedad palentina certifica que los miembros del Cuarteto Aguilar, “antes de hacer su presentación en París, [buscaron] la protección de Nin, [quien] después de oírlos exclama: No necesitan ustedes la protección de nadie, somos nosotros los compositores quienes necesitamos intérpretes como ustedes”. Notas al programa: “El laúd y el Cuarteto Aguilar”, Sociedad Filarmónica de Palencia, Teatro Principal, año XVII, concierto n° 118 y 5to de la temporada 1932-1933, 29 de abril de 1933. Fundación Juan March, *Legado Joaquín Turina*, colección digital: <<http://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A31751>> (acceso: 14 de septiembre de 2015). En el caso de la actuación referida en Huelva, bajo la égida de la Asociación de Cultura Musical, se incide en la consideración que tuvo el Cuarteto Aguilar, cuyo éxito, según Nin, “es conocido en todo el mundo”. Notas al programa de mano: “Cuarteto Aguilar (laúdes españoles)”, año V, concierto n° 7, Gran Teatro, Huelva, 1932-1933. Fundación Juan March, *Legado Joaquín Turina*, colección digital: <<http://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A31849>> (acceso: 14 de septiembre de 2015).

³³ Pieza incluida en los conciertos celebrados los días 7 y 16 de febrero de 1931. El primero con obras de Croft, J. S. Bach, Mondino, Albéniz, Turina, Stravinsky, Falla y Nin, en The Instituto of Arts and Sciences, New York, Columbia University, A.M.F., Sig. FE 1931-015. El segundo estuvo constituido por piezas de Antonio Soler, Haydn, J. S. Bach, Mozart, Granados, Albéniz, Turina, Falla y Nin. Véase The Aguilers Spanish Lute Quartet (instrumental ensemble originated by the Aguilers). Eastern Association on Indian affairs. New York, The Park Lane, A.M.F., Sig. FE 1931-019. Posteriormente, “D’Andalousie” se interpretó en Pasadena, Community Playhouse, el 10 de enero de 1932. Programa de mano, Coleman Chamber Concerts, season of 1931-1932. Fundación Juan March, *Legado Joaquín Turina*, colección digital: <<http://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A26431>> (acceso: 14 de septiembre de 2015).

³⁴ Esta pieza permanece vigente en el repertorio del actual Cuarteto Aguilar, conformado por un grupo de laudistas españoles: Antonio Navarro, Esther Casado, Luis Miguel Lara y Pilar Barón. Véase “El Cuarteto Aguilar y la Generación del 27”, en: <<http://www.cuartetoaguilar.com/#/generacion-del-27/c237j>> (acceso: 29 de agosto de 2015).

³⁵ Integrado por Ezequiel Aguilar, ejecutante de laúdín; José (Pepe) Aguilar: laudéte; Elisa Aguilar: laúd y Francisco (Paco) Aguilar: laudón.

³⁶ “Obras inéditas”: 1) *De Murcia*, 2) *De Andalucía*, 3) *De Castilla*, para el Cuarteto de Laúdes Españoles ‘Aguilar’. Obras y trabajos de Joaquín Nin (París: MXE, edición para la América Latina, febrero 1939). UCR.SC&A, Coll. 076, box 7, folder Joaquín Nin: *His collected works published by Editions Max Eschig in Paris*.

³⁷ Programa de mano: “Los Aguilar (cuarteto de laúdes españoles)”, Buenos Aires, Teatro Odeón, temporada de 1932. Fundación Juan March, *Legado Joaquín Turina*, colección digital: <<http://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A831>> (acceso: 29 de agosto de 2015).

considerado que el esfuerzo de los hermanos Aguilar por la resurrección del laúd es uno de los más valiosos aportes que se hayan realizado en España para enaltecer y dignificar el arte musical”.³⁸



Fig. 1: Joaquín Nin y el Cuarteto Aguilar en París, 1929 (UCR.SC&A, Coll. 076, box 5).

Dada la estrecha relación entre sus facetas investigativa, compositiva e interpretativa, buena parte de la producción musical de Nin, ya sea estilización, adaptación o composición original, fue divulgada en conciertos, ediciones y grabaciones musicales³⁹—con la colaboración de figuras importantes del entorno cultural español como Antonia Mercé (bailarina y coreógrafa), Alicita Felici (soprano), Jeanne Gautier (violinista) y Miguel Benois-Kousnezoff (tenor), entre otros artistas—, siendo acogida con numerosas y favorables críticas. En opinión de Salazar, Nin “no se limita a una transcripción ciega del canto popular, sino que lo estiliza y crea, sobre la base que ofrece, una obra de arte”.⁴⁰ Su labor interpretativa fue bastante extensa y diversa en cuanto a escenarios, destacándose su interés por llevar a París el repertorio español en su más amplio espectro: desde lo andaluz hasta lo asturiano, pasando por lo castellano, lo catalán y lo vasco.

³⁸ Programa de mano: “Cuarteto Aguilar. Laúdes españoles”. Rosario, Sala de la Biblioteca Argentina, 24 de agosto de 1932, reunión n° 432. Notas al programa: “Joaquín Nin y Castellanos”, 241-242. Obras de E. Halffter, Turina, Strawinsky, Schelling, Falla y Nin. Fundación Juan March, *Legado Joaquín Turina*, colección digital: <<http://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A36728>> (acceso: 28 de julio de 2015).

³⁹ “Disques de Joaquín Nin” (con anotaciones autógrafas). UCR.SC&A, Coll. 076, box 7, folder *Joaquín Nin: Important Biographical Material*.

⁴⁰ Adolfo Salazar, “La vida musical: Un viejo capítulo en la historia de la música española (I)”, *El Sol*, año X, no. 2.855 (29 de septiembre de 1926): 4.

En torno a *Vingt chants populaires espagnols* (1923)

En la primera audición de *Vingt chants populaires espagnols*, ocurrida en París, Théâtre des Champs-Élysées (22 y 29 de noviembre de 1923), algunas de las piezas estrenadas por María Barrientos, acompañada al piano por Joaquín Nin, anteceden a la publicación de las mismas. Un ejemplo lo constituye el canto andaluz “Polo”,⁴¹ que sería editado al año siguiente. Asimismo, durante el “Deuxième Festival de Musique espagnole”⁴² se dieron a conocer *Huit chansons populaires* que pertenecen, según el programa, al primer cuaderno de una colección de veinte cantos:⁴³ dos con el título “Galicienne;” “Chanson du Comte Sol,” “Malagueña,” “Montagnarde,” “Saeta,” “Jota tortosina” y “Jota valenciana”.⁴⁴ Las tituladas “Galicienne,” bajo el apelativo de “Tres canciones gallegas” —ya que agrega una tercera estilización con el mismo nombre— se incluyeron, al igual que el “Polo,” en el segundo cuaderno impreso por Max Eschig en 1924, el cual Nin venía perfilando desde julio de ese año.⁴⁵

En su conjunto, los *Vingt chants populaires espagnols*, calificados “de relieve singular por su hispanismo y su novedad”,⁴⁶ fueron concebidos antes de constituirse los festivales de música española en París, previéndose, quizás, la participación de la danza en ellos. Esto se infiere de una carta dirigida a Antonia Mercé, con fecha 7 de mayo de 1923: “Del nuevo cuaderno de melodías españolas que he terminado [...] hay tres extremadamente danzables, breves, y rotundas en el sentido de la “afirmación” fuerte y viril”.⁴⁷

⁴¹ Programa de mano: Théâtre des Champs-Élysées. Premier Concert, 22 de noviembre de 1923. UCR.SC&A, Coll. 076, box 8, loc. cit. La estilización de “Polo” fue realizada “libremente”, teniendo en cuenta la versión ya popularizada por Manuel García (1775-1832). Se ejecutaron primera vez *Cinq Tonadillas anciennes*, cuyas líneas melódicas corresponden a Guillermo Ferrer, Pablo Esteve y Blas de Laserna; piezas que formarían parte de la colección *Classiques espagnols du chant* publicada por Nin con auspicio de la Casa Eschig en 1926. El programa abarcaba otros estrenos: *Deux chants populaires basques* de José Antonio de Donostia; *Deux Mélodies inédites* (“No lloréis ojuelos” y “Cantar”) de Granados y la *Sonate pittoresque*, de Turina. La sesión, que incluía sonatas de Antonio Soler y Mateo Albéniz, cerró con las *Sept chansons populaires* de Falla, integradas por: 1) “El paño moruno”, 2) “Seguidilla murciana”, 3) “Asturiana”, 4) “Jota”, 5) “Nana (berceuse)”, 6) “Canción” y 7) “Polo”.

⁴² “Le Deuxième Festival de Musique espagnole donné par María Barrientos et Joaquín Nin aura lieu le Jeudi 29 Novembre à 21 heures”. C.f. *Nos programmes*. Théâtre des Champs-Élysées. Premier Concert, 22 de noviembre de 1923. UCR.SC&A, Coll. 076, box 8, folder Concert programs of José Joaquín Nin Castellanos.

⁴³ “Oeuvres de Joaquín Nin. Max Eschig et Cie, Éditeurs de Musique. París. *Vient de paraître*. Premier Recueil de la collection de *Vingt Chants populaires espagnols* (ce premier recueil contient les huit chants populaires que María Barrientos et Joaquín Nin donnent en première audition ce soir)”. Listado de obras anexo a los programas ofrecidos por Nin y María Barrientos en el Théâtre des Champs-Élysées, los días 22 y 29 de noviembre de 1923. UCR.SC&A, Coll. 076, box 8, loc. cit.

⁴⁴ *Huit Chansons populaires*: a) “Galicienne”, b) “Galicienne”, c) “Chanson du Comte Sol”, d) “Malagueña”, e) “Montagnarde”, f) “Saeta”, g) “Jota tortosina” y h) “Jota valenciana” (première audition). C.f. Théâtre des Champs-Élysées. Second Concert, 29 de noviembre de 1923. UCR.SC&A, Coll. 076, box 8, loc. cit. El repertorio de nueva creación (Turina, Granados, Vives, Nin) se intercalaba con producciones ya conocidas, a cargo de Albéniz, Morera, Falla y Mompou.

⁴⁵ Cfr. Carta mecanografiada con anotaciones autógrafas de Joaquín Nin a Manuel de Falla. París, 8 de julio de 1924. Archivo Manuel de Falla (A.M.F.), carpeta de correspondencia nº 7333.

⁴⁶ Jesús A. Ribó [José Subirá], “Joaquín Nin. Pro-Arte e Ideas y Comentarios”, *Revista de ideas estéticas* 128, tomo 32 Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez (octubre-noviembre-diciembre 1974), 341.

⁴⁷ Carta mecanografiada con anotaciones autógrafas de Joaquín Nin a Antonia Mercé. Bibliothèque Nationale de France. Musée de l’Opéra, Magasin de la Réserve. *Fonds Argentina/23*. Las piezas “Paño Murciano”, “El vito” y “Polo” participan “du double caractère de chant et de danse”, según indicaciones contenidas en el citado segundo cuaderno.

THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

SECOND CONCERT

JEUDI 29 Novembre 1923, à 21 heures

PROGRAMME

<p>1. <i>Poema</i> (première audition)..... JOAQUIN TURINA <i>a</i> Nunca olvida <i>b</i> Cantares <i>c</i> Los dos miedos <i>d</i> Las locas de amor</p> <p>2. <i>Dos Melodias epigramáticas</i>..... AMADEO VIVES (première audition) <i>e</i> No vayas Gil al sotillo <i>f</i> Ella yo y un genovès</p> <p><i>L'Émigrant</i> (première audition).... AMADEO VIVES</p> <p style="text-align: center;">MARIA BARRIENTOS</p> <p>3. Du <i>Livre d'Heures</i> (nouvelle version encore inédite)..... GRANADOS <i>a</i> Al Suplicio (à la mémoire d'André Chénier) <i>b</i> Invierno : muerte del ruiseñor (souvenir d'un 2 Novembre). (Première audition)</p> <p><i>Escenas Románticas</i> (nouvelle version encore inédite)..... GRANADOS <i>c</i> Mazurka <i>d</i> Berceuse <i>e</i> Danse <i>f</i> Hommage à Chopin (Première audition)</p> <p style="text-align: center;">JOAQUIN NIN</p>	<p>4. <i>Quatre Tonadillas</i>..... GRANADOS (dans le style ancien) <i>a</i> El mirar de la maja <i>b</i> El tralalá y el punteado <i>c</i> El majo tímido <i>d</i> El majo discreto</p> <p><i>Elegia Eterna</i> (première audition). GRANADOS</p> <p style="text-align: center;">MARIA BARRIENTOS</p> <p>5. <i>Gitanes</i>..... FRÉDÉRIC MOMPOT <i>Jeunes Filles au Jardin</i>..... — — <i>Andaluza</i>..... MANUEL DE FALLA <i>El Puerto</i>..... ISAAC ALBENIZ <i>Triana</i>..... — —</p> <p style="text-align: center;">JOAQUIN NIN</p> <p>6. <i>Huit Chansons populaires</i>..... JOAQUIN NIN <i>a</i> Galicienne <i>b</i> Galicienne <i>c</i> Chanson du Comte Sol <i>d</i> Malaguena <i>e</i> Montagnarde <i>f</i> Saeta <i>g</i> Jota Tortosina <i>h</i> Jota Valenciana (Première audition)</p> <p><i>Plany</i> (plainte) chant popul. catalan ENRIC MORENA</p> <p style="text-align: center;">MARIA BARRIENTOS</p>
--	--

PIANO STEINWAY

Fig. 3: Programa. Théâtre des Champs Élysées. Second Concert, 29 de novembre de 1923 (UCR.SC&A, Coll. 076, box 8).

A propósito de la publicación del primer cuaderno de *Vingt chants populaires espagnols*, Falla compartió sus impresiones con Nin desde Granada en una misiva en la que expresaba:⁴⁸

Inútil decirte, querido Joaq[uín], con la alegría que recibí tus *Canciones* y el vivo deseo que tengo de que me llegue el 2º cuaderno. De ellas hablaremos con todo detalle en París, pues por carta sería imposible hacerlo de un modo eficaz. De todos modos te felicito desde ahora *de coeur* por lo que ya has realizado en esta primera obra publicada. Hay cosas que me gustan mucho. Ya hablaremos con la calma necesaria. ¡Puedes llegar a hacer mucho, Joaquín!

En la labor editorial de obras populares, cabe destacar que, el establecer contrato fijo con Max Eschig, permitió a Nin editar gran parte de su producción musical, a veces incluso recién estrenada la obra en primera audición pública. Este vínculo compositor-editor proporciona una unificación del lenguaje editorial en la obra de Nin. Sobre todo, en lo relativo a la forma de representación ornamental, signos de articulación, expresión y carácter que identifican a la producción publicada.

Lo mismo puede decirse de las grabaciones musicales, en las cuales jugó un papel importante la Casa Odeón de París, sin olvidar otras casas de música, tales como Gramophone, Columbia, La voix de son maître, Lidstrom, Polydor, Parlophone y Pathé,⁴⁹ que grabaron su obra en diferentes ciudades del mundo; grabaciones que sobresalen por ser Nin el propio intérprete de su música, junto a otros colaboradores que ejecutaron esas piezas en primeras audiciones de concierto, destacándose Ninon Vallin (soprano), Marix Loewensohn (violín), Jeanne Gautier (violín), André Asselin (violín), Conchita Supervia (soprano), Miguel Fleta (tenor), Horace Britt (violoncello) y Antonia Mercé (castañuelas). De todo ello se deduce la estrecha relación que existía entre Nin y los intérpretes de su obra, cuyos nombres se repiten tanto en los conciertos públicos como en grabaciones y ediciones musicales.⁵⁰

El accionar de Nin en los ámbitos interpretativo, editorial y grabaciones fonográficas se confirma, una vez más, a través de las palabras de Moreno Torroba para el periódico *Informaciones*:⁵¹

Joaquín Nin es un eminente pianista al que no regateamos ningún elogio. Pero el ilustre músico presta servicios de mayor trascendencia como compositor; y desde el punto de vista nacional, como infatigable propagandista de nuestra música [...]. Nin ha demostrado a los madrileños su actividad en

⁴⁸ Carta manuscrita de Manuel de Falla a Joaquín Nin. Granada, 3 de enero de 1925. A.M.F., carpeta de correspondencia nº 7334. Apud. Elena Torres, "Manuel de Falla en la creación musical catalana: Asimilación y superación de un modelo", en *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, ed. Javier Suárez-Pajares, colección Estudios, serie Música nº4 (Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002), 77-78.

⁴⁹ "Varias obras de Joaquín Nin han sido impresas en discos Odeón, Gramophone, Polydor, Columbia, Parlophone, Pathé, etc.". C.f. *Obras y trabajos*, loc. cit.

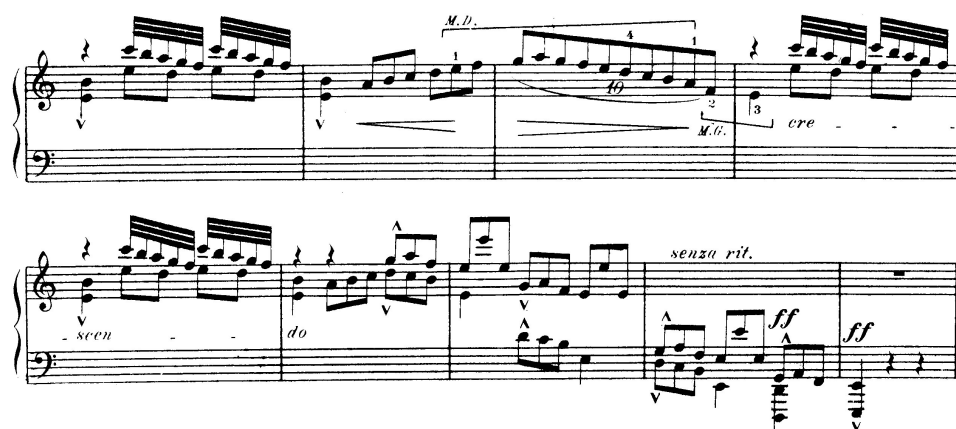
⁵⁰ Asimismo figuran, entre otros intérpretes: Marguerite d'Álvarez, Louise Alvar, Cynthia d'Avril, Maud Clarke-Holland, Elisabeth Day, Crisena Galatti, María Gar, Magdeleine Greslé, Madeleine Grey, Marcelle Gerar, Rosa de Granada, Maryse Henssler, Ruzena Herlinger, María Teresa Hernández, Vera Janacopoulos, Jean Knowlton, Nina Kochitz, Alexandre Koubitzky, Helge Lindberg, Félicia Litvinne, Marie France de Montaut, Ada Poljakowa, Dagmara Renina, Alma Reyales, Lydia Rivera, Dorothy Robson, Dolores de Silvera, Thelma Spear, Ninon Vallin, etc. Véase Nin, *Vingt chants...* (París: MXE, 1926), vol. 2, 3 ed., precedida de un "preludio" sobre el canto popular.

⁵¹ Moreno Torroba, Madrid, *Informaciones* (27 de abril de 1927). Apud Nin: *La presse dit*, 62.

pro de nuestra producción, y, tanto por lo que merece su actuación como intérprete como por su calidad de compositor, podemos considerarle como extraordinario y trascendental factor de nuestro arte.

En este contexto y valoración que nos presenta el crítico se sitúan las estilizaciones de *Vingt chants populaires espagnols* de Nin que toman, en ocasiones, elementos del romanticismo nacionalista. Ello se aprecia en:

- a. utilización amplia del registro sonoro del piano (Ej. 1)



Ej. 1: VI. "Malagueña". Con dedicatoria a María Barrientos.
Vingt chants populaires espagnols, vol. I, cc. 78-86, p. 20.

- b. uso de pedal (Ej. 2)



Ej. 2: VII. "Granadina". Con dedicatoria a Vera Janacopoulos.
Vingt chants populaires espagnols, vol. I, cc. 1-12, p. 23.

c. contrastes dinámicos y agógicos (Ej. 3)

va y ven.
- por te.

rit.

quasi *f* e liberamente

rit. molto

dim.

pp

Ej. 3: II. "Cantar". Con dedicatoria a Gabrielle Gills.
Vingt chants populaires espagnols, vol. I, cc. 53-57, p. 6.

d. pasajes evocadores de regiones culturales específicas (Ej. 4)

Tor - to - sa - fa - mo - sa Ro - de - a - da de -
 Tor - to - se - fa - meu - se - De bal - cons jo - tis -

poco rit.

poco rit.

3

Ej. 4: IX. "Jota tortosina". Con dedicatoria a María Barrientos.
Vingt chants populaires espagnols, vol. I, cc. 66-73, p. 33.

e. cambios de tempos y riqueza en términos de expresión (Ej. 5)

appena rit. - - -
 - zón las ce - re - zas
 ce - ri - ses mi - res.

Allegro (♩ = 60)
 M.D. A

appena rit. - - -

Moderato (♩ = 108)
 M.D.

Cua - tro pi - nos tie -
 Qua - tre pins pous - sent

Moderato (♩ = 108)
 senza rit. pp

Ej. 5: IV. "Montañesa". Con dedicatoria a María Barrientos.
 Vingt chants populaires espagnols, vol. I, cc. 32-39, p. 11.

Entre las peculiaridades de la estilización para voz y piano de 1923 se aprecia el empleo de melodías muy adornadas en las piezas tituladas "Granadina" y "Jota Valenciana" (Ejs. 6 y 7).

mf

p

senza rit.

Ej. 6: VII. "Granadina". Con dedicatoria a Vera Janacopoulos.
 Vingt chants populaires espagnols, vol. I, cc. 18-27, p. 23.

p

3

Ej. 7: X. "Jota Valenciana". Con dedicatoria a María Barrientos.
 Vingt chants populaires espagnols, vol. I, cc. 6-10, p. 34.

La estilización de la “Jota valenciana,” última pieza del primer cuaderno, comienza con una introducción bastante extensa de 44 compases, en la que predomina el tresillo de corchea en compás de tres tiempos (Ej. 8). Al presentarse la primera estrofa con texto, la armonía se mantiene sobre la tónica (Ej. 9) y, luego de un interludio instrumental (Ej. 10), se da paso a la segunda sección con base armónica sobre la tónica, pero en acorde de trecena, que enfatiza en la dominante y otros grados inestables de la tonalidad (Ej. 11). La estructura de la pieza es binaria (A-A') con introducción, coda y sección intermedia instrumental que sirve de enlace, de manera que no mantiene la misma estructura que el canto y baile denominado jota que se interpreta en el ámbito popular.

34

A María Barrientos

Jota Valenciana

JOTA VALENCIENNE

Version française de
Henri COLLET

Joaquin NIN

Allegro (♩ = 72)

PIANO

pp con grazia

con sordina e poco pedale

Ej. 8: X. “Jota valenciana”. Con dedicatoria a María Barrientos.
Vingt chants populaires espagnols, vol. I, cc. 1-5, p. 34.

(1)

Vibrante e sonoro

Los ár - bo - les de A - ran - juez.

Les ar - bres en A - ran - juez.

pp

con sordina e poco pedale

(1) Le signe équivaut à un ritardando à peine sensible.

Ej. 9: X. “Jota valenciana”. Con dedicatoria a María Barrientos.
Vingt chants populaires espagnols, vol. I, cc. 45-48, p. 35.



Ej. 10: X. “Jota valenciana”. Con dedicatoria a María Barrientos.
Vingt chants populaires espagnols, vol. I, cc. 74-90, p. 37.

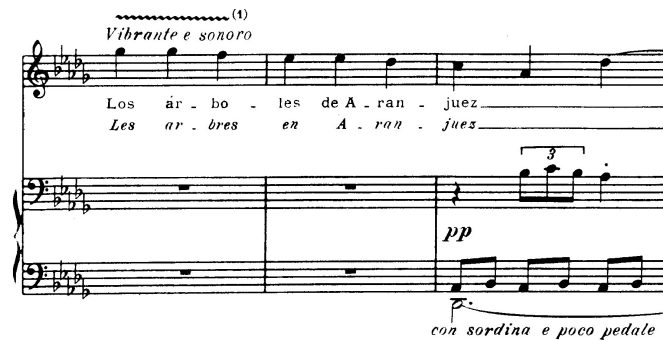


Ej. 11: X. “Jota valenciana”. Con dedicatoria a María Barrientos.
Vingt chants populaires espagnols, vol. I, cc. 91-100, p. 38.

Un aspecto que diferencia la estilización de la jota en Nin, es que en la “Jota tortosina” utiliza un comienzo acéfalo, tanto en la sección de introducción como en las estrofas (Ej. 12), mientras que en la “Jota valenciana” el comienzo es tético (Ej. 13).



Ej. 12: IX. “Jota tortosina”. Con dedicatoria a María Barrientos.
Vingt chants populaires espagnols, vol. I, cc. 11-15, p. 30.



Ej. 13: J. X. “Jota valenciana”. Con dedicatoria a María Barrientos.
Vingt chants populaires espagnols, vol. I, cc. 45-47, p. 35.

La “Granadina” es una especie de fandango propio de la región de Granada que, como la jota, es una pieza de canto y baile. La obra que bajo este nombre figura en *Vingt chants populaires espagnols*, se identifica también por su métrica ternaria, ornamentación melódica y empleo de valores irregulares. De esta pieza existen, además, dos adaptaciones —una para flauta y piano y otra para flauta y arpa— que se encuentran manuscritas e inéditas.⁵² En estas adaptaciones, Nin incorpora aclaraciones en relación a la inclusión de partes que parecen estar dirigidas al editor, aunque no se ha documentado la publicación de las mismas con estos formatos. En dichas partituras no aparecen cambios sustanciales con respecto a la obra publicada por Eschig dentro del ciclo *Vingt chants populaires espagnols*, a excepción del ajuste a la tesitura y posibilidades técnico-expresivas de los instrumentos utilizados en el formato para voz y piano. Ello, sin embargo, no altera el contenido musical de la pieza.

El carácter melismático de la melodía se hace evidente en cantos andaluces como “Saeta”, con una temática religiosa (Ej. 14). A esta característica se debe agregar el desarrollo melódico por grados conjuntos y escasos saltos de tercera, cuarta o quinta, que pueden localizarse en la mayoría de las obras contenidas en la colección para voz y piano.

⁵² *Granadina* (flauta-piano, flauta-arpa). Dos manuscritos con anotaciones autógrafas (tinta y lápiz). UCR.SC&A, Coll. 076, box 6, folder Joaquín Nin: Manuscripts, arrangements and transcriptions.

(1) *poco cresc.* 8va bassa

san - ta mu - jer To - da ves - ti - da de
très sain - te femme Tou - te vé - tu - e de

poco cresc. 8va bassa

blan - co La di - je Blan - ca Pa - lo - ma
blanc Je dis: ô Blan - che Co - lom - be

quasi f

Me di - jo Li - rio mo - ra - do
El - le dit: Lis vi - o - let

(1) Ne pas chanter trop vite la petite note, dont l'effet doit être celui-ci: san - ta mu - je - r

M. E. 1188

Ej. 14: VIII. "Saeta". Con dedicatoria a María Barrientos.

Vingt chants populaires espagnols, vol. I, cc. 19-33, p. 28.

En el parámetro armónico se observan agregados de segundas y novenas, sin que medien intervalos de quinta en piezas como la titulada "Malagueña" del primer volumen de la colección. De manera más clara, la consecución de novenas se aprecia en la "Tonada del Conde Sol" de la misma compilación (Ej. 15).

Allegro (♩ = 116)

PIANO

f

Ej. 15: V. "Tonada del Conde Sol". Con dedicatoria a María Barrientos.

Vingt chants populaires espagnols, vol. I, cc. 1-2, p. 13.

Se observa también la sucesión de cuartas y octavas utilizadas en el acompañamiento de obras como "Paño murciano", perteneciente al segundo cuaderno, así como la repetición obstinada de ritmos (Ej. 16), además de la oposición o superposición rítmica que aparece en "El Vito", canto andaluz del segundo volumen (Ej. 17).

dim. poco *pp* *mf* *quasi f*

da - do a mí un be - si - to me ha da - do mi no - via con gran sa -
 ca - te: c'est un bas - ser dé - le - ta - ble de mon a - mante a - do -

le - ro en gar - zar - lo en pla - ta quie - ro por que soy su fiel a -
 ra - ble qu'en chas - sé d'ar - gent je dé - si - re - moi l'a - mant i - plus fi -

Ej. 16: XV. “Paño murciano”. Con dedicatoria a Ninon Vallin.
 Vingt chants populaires espagnols, vol. II, cc. 32-39, p. 15.

Variante pour les voix d'homme : no me mi - res ¡ay! chi - qui - lla
 va no me ja - ga us té cos - qui - llas
 va Gar des - vous bien de cha - touil - les;

Ej. 17: XVIII. “El vito”. Con dedicatoria a Madeleine Grey.
 Vingt chants populaires espagnols, vol. II, cc. 105-109, p. 35.

En las estilizaciones para voz y piano de los cantos populares de las regiones de Castilla “La Vieja”, Cataluña, Asturias, Galicia y País Vasco, puede notarse que Nin utiliza, de acuerdo con el propósito expresado en el prólogo a dicho ciclo, un ritmo más sereno y majestuoso, con una melodía menos ornamentada, *cantabile* y precisa en sus contornos. Asimismo, presenta elementos poéticos, de expresividad y emoción interna, además de un sobrio acompañamiento instrumental. Esta fórmula de acompañamiento se repite en cada compás, en tanto añade un bajo a modo de pedal, e insiste en la repetición de los sonidos *La-Sol*. Ello remite al modelo popular del sonido de la gaita, con sus bordones. Un ejemplo concreto se observa en las “Tres canciones gallegas” que aparecen en el segundo volumen de la colección (Ej. 18).



Ej. 18: XIII. “Tercera canción gallega”. Con dedicatoria a Louise Alvar.
Vingt chants populaires espagnols, vol. II, cc. 10-14, p. 7.

“El canto de los pájaros”⁵³ en homenaje a Claude Debussy, presente, igualmente, en el segundo volumen del ciclo para voz y piano, constituye una obra de excepción en la estilización de cantos populares. Esta obra —originaria de Cataluña— muestra una prolija ornamentación melódica, sonidos y ritmos reiterados que imitan el canto de las aves. Para ello Nin utiliza una secuencia de mordentes en la mano derecha, figuras rítmicas de carácter ornamental (fusas), como procedimiento redundante (Ej. 19).

22

El Canto de los Pájaros⁽¹⁾

El Cant dels Aucells⁽¹⁾
LE CHANT DES OISEAUX⁽¹⁾
(CATALOGNE)

Texte en langue Catalane
Version française de
Henri COLLET

Hommage à CLAUDE DEBUSSY⁽¹⁾
(Version originale)

A Magdeleine Greslé
en la priant de porter cette
humble fleur catalane au tom.
beau de CLAUDE DEBUSSY,
le maître bien-aimé.

Joaquín NIN

Andantino (♩ = 80)
8^a alta

PIANO

p

8^a alta

pp animando e cresc. accel. e cresc.

8^a alta

Ej. 19: XVII. “El canto de los pájaros”. Con dedicatoria a Magdeleine Greslé.
Vingt chants populaires espagnols, vol. II, cc. 1-6, p. 22.

Varias obras de esta colección presentan una estructura estrófica con estribillo que responde al texto literario y su adecuación a la música. En ocasiones, Nin las concibe a manera de popurrif

⁵³ Una versión posterior puede encontrarse en: Nin, *Vingt chants populaires* (París: MXE, 7^e édition, 1958), 27-30, version simplifiée 1929. De ese mismo año (1929) data una nueva versión del “Canto Andaluz”, perteneciente al citado cuaderno de *Vingt chants*, 37-41. El manuscrito, a tinta y lápiz se conserva en el Archivo y Biblioteca “Odilio Urfé” del Museo Nacional de la Música de Cuba, Fondo Partituras, almacén 1, caja 1, Inv. 4-4135.

dentro de un mismo género.⁵⁴ El material temático se mantiene sin desarrollo y es reiterado en su aspecto musical, aunque no literario. Las piezas están precedidas por una sección instrumental que funciona como introducción, la cual progresa entre las diversas estrofas de versos, en mayores o en menores proporciones, portando un tema independiente e identificativo, con una factura auxiliar que emplea recursos contrapuntísticos sobre un acompañamiento de clara elaboración homófona (Ej. 20) y procedimientos a manera de coral (Ej. 21).

Ej. 20: II. “Cantar”. Con dedicatoria a Gabrielle Gills.
Vingt chants populaires espagnols, vol. I, cc. 15-27, p. 5.

Ej. 21: XII. “Segunda canción gallega”. Con dedicatoria a Marya Freund.
Vingt chants populaires espagnols, vol. II, cc. 24-35, p. 5.

⁵⁴ Véase “Malagueña”, concebida a partir de dos coplas del *Cancionero Popular* (1865) de Emilio Lafuente y Alcántara. Cfr. *Cancionero popular*. Colección escogida de coplas y seguidillas recogidas y ordenadas por D. Emilio Lafuente y Alcántara, tomo II (coplas), 2 ed. (Madrid: Carlos Bailly-Baillière, 1865). “Coplas amorosas”. I. Definiciones y máximas, p. 43. VII. Ausencia, p. 193. Dichas coplas fueron armonizadas por Felipe Pedrell. Cfr. “Malagueña” (Andalucía), 305: 130-136; 307: 138-140. *Cancionero musical popular español* (Valls, Cataluña: Eduardo Castells, Impresor-editor, 1918-1922), tomo II.

En el lenguaje técnico expresivo destacan la exploración amplia del registro sonoro del piano, los cambios de métrica, la exuberante referencia a términos de expresión, indicaciones de tempo, dinámicas y agógicas que ofrecen contrastes entre las partes de la pieza.

70)
Pensó el mal villano...

Salinas
De musica libri septem.

Pen - só el mal vi - lla - no Que yo
que dor - mí - a. To - móes - pa - daen
ma - no, Fue - sean - dar per vi - lla.

Ej. 22 (a): Francisco de Salinas, 70. “Pensó el mal villano”.
Cancionero musical popular español, t.1, cc.1-13, p. 63.

64
70 bis)
Romance de Valdovinos.

Salinas.
De musica libri septem.

Allegretto vivace.

Sos - piras - te, Val - dovi - nos, La co - sa que
más que - rí - a la co - sa que más que - rí - a?
ritenuto

Ej. 22 (b): F. Pedrell. 70 bis. “Romance de Valdovinos”.
Cancionero musical popular español, t.1, cc.1-7, p. 64.

En este ciclo de cantos populares de España, al concebirse como canciones de concierto, los motivos de inspiración popular están tratados de manera directa y se intercalan con motivos de inspiración personal. Esto se aprecia, sobre todo, en secciones del acompañamiento pianístico que aparecen en la introducción, en los enlaces y en la sección conclusiva. Un ejemplo representativo es la “Tonada de Valdovinos”, procedente de la melodía “Pensó el mal villano”, publicada por Francisco de Salinas en *De Musica Libri Septem* (1577). No obstante, Nin se basó en el “Romance de Valdovinos”,⁵⁵

⁵⁵ Felipe Pedrell, “Romance de Valdovinos”. Sección V. Tonadas de romances, (B) “Profanos” 70 y 70 bis. Se registran dos ejemplos: 1) “la melodía *Pensó el mal villano*, copiada, tal como la publica Salinas [en *De Musica Libri Septem*, Salamanca, 1577], es decir, homofónicamente, pero armonizada” y 2) “aplicada la tonada a un conocido romance” (70 bis). *Cancionero musical popular español* (Valls, Cataluña: Eduardo Castells, Impresor-editor, 1918-1922), tomo. I, 63-65.

ya recogido y armonizado por Felipe Pedrell en su *Cancionero musical popular español* (Ejs. 22, a-b). Sobre esta tonada se encuentra una adaptación para violín y piano en el ciclo *Suite espagnole* (1928), que toma como referente ese canto popular de Castilla “La Vieja” (Ej. 23).

Thème populaire (XVI^e siècle)

p cantabile ma semplice *mf* *poco rit.*

Ej. 23: I. “Vieille Castille”. Con dedicatoria a Pierre Lepetit.
Suite espagnole (violín y piano), cc.12-17, p. 1.

En esta adaptación no se aprecian alteraciones constatables respecto a la “Tonada de Valdovinos” del ciclo para voz y piano. La única diferencia visible se corresponde con la introducción instrumental del piano, así como las secciones de enlace y el acompañamiento en general (Ejs. 24 y 25). Ello redunda en el hecho de que Nin retoma una y otra vez los cantos populares de España, al escribir sobre ellos nuevos acompañamientos, adaptándolos a otros formatos.

A Gabrielle Gills

1

Tonada de Valdovinos 4^e ÉDITION-1926

CHANSON DE BALDOVIN

(CASTILLE)

XVII^e siècle

Version française de

Henri COLLET

Joaquin NIN

Moderato (♩ = 80)

PIANO

quasi p

poco rit. *tempo* *mf* *p*

poco rit.

Ej. 24: I. “Tonada de Valdovinos”. Con dedicatoria a Gabrielle Gills.
Vingt chants populaires espagnols, vol. I, cc.1-11, p. 1.

SUITE ESPAGNOLE pour violon et piano
SEGUIDA ESPAÑOLA para violín y piano

I
Vieille Castille | Vieja Castilla

à Pierre Lepetit

JOAQUIN NIN
 MCMXXVIII

Ej. 25: I. “Vieille Castille”. Con dedicatoria a Pierre Lepetit.
Suite espagnole (violín y piano), cc.1-11, p. 1.

En el prólogo a *Vingt chants populaires espagnols* se observa una reafirmación del nacionalismo musical español a través de la renovación de los cantos populares, tratando de alcanzar una identificación unívoca entre las zonas rurales y urbanas de España. Al proponerse ese empeño, Nin trató de hacer probable dicha integración, aunque ésta no pasó de ser una suma de regionalismos. Al igual que Nin, Salazar pensaba que ello se debía a:⁵⁶

un proceso que no necesita de explicaciones, [por el cual] se llega a una afirmación: la del canto popular. La música campesina fue la inspiradora de todos los nacionalismos; se erigió en axioma la frase de Eximeno: “Sobre la base del canto popular debe fundamentar su música cada pueblo,” y pareció que no había más que escribir obras basadas en canciones populares para que quedara fundado el regionalismo musical.

No obstante, como señala más adelante, “el único [camino] a seguir por todos nuestros compositores regionales: [es] esforzarse por encontrar la técnica apropiada para [cada] música

⁵⁶ Adolfo Salazar, “El nacionalismo musical en España”, *Andrómeda, bocetos de crítica y estética musical*. *Cultura* 13, no. 6 (1921): 70.

autóctona”.⁵⁷ Como ya hemos sugerido, para Nin esto significaría la aplicación de recursos de estilización o adaptación a las obras de acento popular, aprovechando su “substancia” en la música de concierto, y de esta manera lograr una renovación en el ámbito de la música académica. Este ciclo de veinte canciones populares tiene en cuenta las características regionales de cada provincia a la que pertenecen, al ser escogidas con una perspectiva integradora a manera de mosaico representativo de la espiritualidad del pueblo español. A este respecto Nin expresó:⁵⁸

En Castilla, en Andalucía, en Cataluña, los cantos populares se cosechan por centenares, por miles; forman algo así como el acorde fundamental y permanente de una ardiente vida lírica en donde se conjugan, maravillosamente, un pensar y un sentir que, a la postre, se manifiestan siempre cantando. El canto popular es, pudiéramos decir, la tónica conmovedora de la espiritualidad del pueblo español, espiritualidad cuya gama tiene cuarenta y siete notas correspondientes a las cuarenta y siete provincias que constituyen la Península Ibérica.

El concepto de región/regionalismo fue trabajado por otros músicos contemporáneos a Nin. Adolfo Salazar expone en *Andrómeda, bocetos de crítica y estética musical*: “cada región española tiene su música ‘natural’ (como la llama Pedrell)”.⁵⁹ De ahí la terminología en boga desde entonces aplicada a la música, en la que se amalgaman lo regional/provincial y lo nacional/español. Así, Villar se adscribía a la concepción del canto popular como expresión suprema del nacionalismo, tal como lo habían demostrado las escuela rusa, noruega, húngara, entre otras. En cuanto al regionalismo, sinónimo para él de nacionalismo, plantea:⁶⁰

Y conste que yo defiendo con entusiasmo el nacionalismo, mejor regionalismo, como una de las tantas fases del arte musical, no la única, y menos en un sentido particularista, sino de raza, tradicional. Hacer arte nacional debiera ser para todo compositor español su ideal y en ello debiera cifrar su orgullo; evitando así la esterilizadora corriente cosmopolita que marca como un estigma una gran parte de la producción contemporánea. [...]

La variedad de nuestras regiones, sus aspectos etnológicos y geográficos, son la causa de la multiplicidad de formas y de estilos que se observa en sus cantos populares, no igualados ni superados por ninguna otra nación, y con una novedad, personalidad y carácter tan pintoresco en que la voz del pueblo [...] se manifiesta con infinitas facetas.

Como se puede corroborar, Nin no era un caso aislado en el entorno musical español. Sus ideas y esfuerzos por dar a conocer la música de acento nacional provenían de un proyecto colectivo impulsado desde años antes por Pedrell, entre otros. Enmarcada en un ideario regeneracionista, esta concepción muestra un pensamiento musical que priorizaba la integración con el fin de alcanzar la necesaria universalidad de la música española, rechazando las divergencias, oposiciones o apariencias

⁵⁷ *Ibid.*, 71.

⁵⁸ Nin, “Prélude a Vingt chants”, *loc. cit.*

⁵⁹ Salazar, “El nacionalismo musical”, 69.

⁶⁰ Rogelio Villar, “Sobre el canto popular”, *Revista Musical Hispano-Americana* 6, no. 2, II época (febrero 1914): 9.

territoriales. En este sentido, Nin critica el hecho de que fuera de España predomine el estereotipo de la música andaluza como única en el ámbito sonoro de referencia que identifica “lo español”, en detrimento de la música popular del resto de las provincias. Sobre esta cuestión advierte:⁶¹

En Francia, por ejemplo, y casi dondequiera fuera de España, decir música española es decir música andaluza, lo que equivale a hacer caso omiso de Castilla, de Cataluña, de Aragón, de Murcia, de Alicante, de Valencia, de Galicia, de las Provincias Vascongadas, etc., regiones, todas, dotadas de una abundante música popular de carácter perfectamente definido y que aportan a la producción musical española elementos de variedad, de oposición, de contraste y de riqueza, de un valor y de una fuerza considerables.

Su actividad paralela entre Francia y España resulta plataforma propicia para que Nin emprenda el rescate de esos cantos populares, además de la archiconocida producción andaluza, teniendo en cuenta el público parisino y su avidez por la novedad. Todo ello le sirvió de acicate para sus importantes contribuciones al nacionalismo musical español desde la perspectiva integracionista, de la cual es uno de sus propulsores más convencidos:⁶²

el Canto Popular Español declina en el olvido y se marchita en la obscuridad; su resurgimiento se impone si queremos hacer de ese vocabulario monumental un idioma musical nuestro, idioma que conserve todos los valores regionales, todos los matices locales. Nuestra férvida aspiración personal quedará cumplida si poniendo debajo de cada uno de estos veinte cantos un racimo de notas nuestras conseguimos que el olvido no empañe la pura luz de estas muy puras joyas populares.

En su afán de resaltar la historia musical de la nación, como parte de esa posición integradora, Nin hace hincapié en las características y aportaciones de Cataluña: su riqueza folclórica, sus tradiciones y la valía de sus artistas. A su modo de ver, lo catalán no había tenido el merecido reconocimiento social ante la fuerza y pujanza alcanzada por la escuela andaluza en el extranjero; de ahí su reivindicación de que:⁶³

el renacimiento del canto popular español partió de Cataluña. Un injusto olvido rodea el nombre de F. Pelayo Briz, poeta y literato, valiente iniciador —allá por los años 1873— del movimiento folklórico catalán; pero nadie ignora los trabajos de Felipe Pedrell, gran animador del nacionalismo musical español; de Francisco Alió, autor del primer buen cuaderno de canciones populares catalanas armonizadas que apareció en España; de Luis Millet, heredero de las plácidas intenciones de Anselmo Clavé, transformadas por él, en robustas y opulentas realidades —realidades incomparables como el “Orfeoó Català” que Millet fundó y dirige, siempre, con alto y permanente prestigio; de Enrique Morera, promotor del teatro lírico catalán; de Francisco Pujol, poderoso brazo derecho de Millet, músicos folkloristas, todos, y artistas de indiscutible valor. Pero Albéniz, Granados y Amadeo Vives, tres

⁶¹ Nin, “Prélude a Vingt chants”, *loc. cit.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

maestros de alta categoría y catalanes los tres, se inclinaron, el primero, hacia Andalucía, y los dos últimos, hacia Castilla; esto restó fuerzas a Cataluña en un momento crítico para su historia, de tal modo que, a pesar de su prodigiosa riqueza folklórica, a pesar de su pasado, de sus tradiciones y de sus artistas, la escuela catalana no ocupa, hoy por hoy, en el movimiento de resurgimiento musical nacional, el lugar que merece y que debiera ocupar.

Ante la pregunta que el propio Nin se hace de si existe una música auténticamente española, responde:⁶⁴

Si se quiere entender por música española aquella que entierra sus raíces en el arte popular español y vive de la savia misma de España (y nosotros creemos que éste es el buen camino) hemos de repudiar el concepto exclusivo de una España musical andaluza. Y entonces diremos que música española es aquella en que late el corazón de España... y España tiene un corazón en cada una de sus provincias.

La importancia que Nin atribuía a la construcción de un discurso de la música nacionalista a través del canto popular español en su acepción más amplia, y no exclusivamente del canto popular andaluz, queda evidenciada en la cita anterior, así como el papel que adopta ante el discurso hegemónico. De tal modo que, al fundamentar su interés por el canto popular dentro del contexto nacionalista, trata de desmarcarse de las tendencias que persiguen igual propósito.⁶⁵

Nuestra primera intención al “trabajar” estos cantos, fué (*sic.*) salvarlos del olvido y ofrecerlos a la vida musical. Luego, poner en evidencia una vez más las vigorosas oposiciones que caracterizan la música popular española, contribuyendo, así, a disipar ese error que consiste en creer que toda la música española es música andaluza. No fué, en cambio, intención nuestra, armonizar estos cantos, es decir, sobrecargarlos de esas muy escolásticas pero también muy impropias corazas de acordes neutros o... internacionales que, bajo pretexto de “sencillez” y de “respeto”, aplican, algunos, a los más bellos cantos populares, sin darse cuenta de que así los desnaturalizan y los empobrecen.

Al exponer sus intenciones en el prólogo a *Vingt chants populaires espagnols*, Nin trata de singularizar su aporte al rescate de esas tradiciones y costumbres musicales: características melódicas, armónicas, rítmicas e instrumentos típicos con que se ejecutan en cada una de las regiones hispanas, evidenciadas en las características antes expuestas y en su propia valoración del trabajo realizado en cuanto a la salvaguarda de las mismas. Sin embargo, una parte importante de su producción musical es construida sobre las características de la música andaluza o tomándola como referencia. Ello se pone de manifiesto en obras como *Danza ibérica* (1925), *En el jardín de Lindaraja* (1926), *Chant élégiaque* (1928), *Rapsodia ibérica* (1929), entre otras composiciones, quedando pendiente para futuros trabajos un estudio pormenorizado de dicho repertorio.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

Epílogo

Con motivo de cumplirse cien años del nacimiento del compositor y músico cubano Joaquín Nin, el Museo Nacional de la Música organiza un concierto homenaje para el próximo jueves, en el Museo Napoleónico, a las 8 y 30 de la noche. Los intérpretes seleccionados para este concierto son la soprano María Remolá y el pianista Alfredo Levy, quien fuera alumno del desaparecido músico. Ambos brindarán 18 canciones del Ciclo “Veinte Cantos Populares,” de Nin. Disertará sobre el maestro Joaquín Nin, el destacado compositor y musicólogo Harold Gramatges. [...] El Museo Nacional de la Música, con motivo de su centenario ha abierto una exposición fotográfica y de documentos de Nin en el vestíbulo de Bellas Artes.⁶⁶

En efecto, el pianista Alfredo Levy y la soprano María Remolá, ambos cubanos, ofrecieron el jueves 11 de octubre de 1979 un recital “homenaje” en el Museo Napoleónico de La Habana,⁶⁷ auspiciado por el Museo Nacional de la Música, con dieciocho canciones del ciclo *Vingt chants populaires espagnols* que se grabaron en honor al referido centenario.⁶⁸ Detalles sobre este acontecimiento singular, en tanto la figura de Nin apenas se recordaba, pudimos conocerlos gracias a la correspondencia inédita entre Levy y Joaquín Nin-Culmell.⁶⁹

El examen de estas misivas corrobora que Nin compuso en sus últimos años en Cuba algunas obras pianísticas, todavía inéditas.⁷⁰ Entre ellas figuran ocho preludios *de estilo romántico*, de los que se conservan varios borradores.⁷¹ Asimismo, la consulta de las mencionadas cartas ha posibilitado cotejar aspectos del devenir biográfico e intelectual del músico.⁷²

⁶⁶ “Cantará María Remolá en el Museo Napoleónico, el próximo jueves”. *Granma*, 9 de octubre de 1979. UCR.SC&A, Coll. 076, box 13, folder *Joaquín Nin: His dear*.

⁶⁷ Según el programa de mano, el concierto estaba previsto para el mes de septiembre en el Palacio de Bellas Artes. *Joaquín Nin. Centenario (1879-1979)*. María Remolá (soprano), Alfredo Levy (pianista). Obras de Joaquín Nin: I. “Tonada de Valdovinos (siglo XVI)”, “Cantar (siglo XVI)”, “Tonada de la niña perdida (siglo XVI)”, “Montañesa”, “Tonada del Conde Sol”, “Malagueña”, “Granadina”, “Saeta”, “Jota tortosina”, “Jota valenciana”. II. “Tercera canción gallega”, “Asturiana”, “Paño Murciano”, “Villancico catalán”, “El canto de los pájaros”, “El vito”, “Canto andaluz” y “Polo”. Palabras de presentación por el Maestro Harold Gramatges. Ministerio de Cultura, Dirección de Patrimonio Cultural, Museo Nacional de la Música. Palacio de Bellas Artes, La Habana, 27 de septiembre de 1979. Notas biográficas a cargo de Pepe Piñeiro. Archivo y Biblioteca “Odilio Urfé” del Museo Nacional de la Música de Cuba, *Fondo Programas de concierto*, Sig. FMC 40187.

⁶⁸ “[...] se grabaron las dieciocho canciones e incluimos ‘El Jilguerito con pico de oro’ y una tirana de Blas de Laserna. Así pues, se grabaron en total veinte canciones”. Carta mecanografiada de Alfredo Levy a Joaquín Nin-Culmell. La Habana, 28 de enero de 1980. UCR.SC&A, Coll. 076, box 5, folder *UC Faculty letters*.

⁶⁹ Correspondencia inédita entre Alfredo Levy y Joaquín Nin-Culmell (1979-1980), UCR.SC&A, Coll. 076, box 5, folder *UC Faculty letters*.

⁷⁰ Carta mecanografiada de Alfredo Levy a Joaquín Nin-Culmell. La Habana, 8 de marzo de 1979. UCR.SC&A, Coll. 076, box 5, loc. cit.

⁷¹ Ocho preludios *de estilo romántico dedicados a Chopin* (para piano). Dos originales manuscritos e inéditos. UCR.SC&A, Coll. 076, box 6, folder *Joaquín Nin: Manuscripts, arrangements and transcriptions*.

⁷² Carta mecanografiada de Alfredo Levy a Joaquín Nin-Culmell. La Habana, 8 de agosto de 1979. UCR.SC&A, Coll. 076, box 5, loc. cit.

Te incluyo en ésta las fechas de los conciertos del maestro en sus últimos años aquí, pues hay errores en la cita que haces en el libro que me mandaste. También te incluyo la fecha de su ingreso en la Academia de Artes y Letras que no aparece en el libro. Poco a poco te iré mandando algunos datos más. Aquí quieren escribir su biografía una vez que pase el concierto y la grabación del disco, así, pues si tu también tienes algunos datos de interés, te suplico me los envíes para hacerlos llegar al Museo. Creo, querido amigo, que no estaría de más le pusieras unas letras a la Directora del Museo que se ha portado muy bien y que todos tienen un gran entusiasmo con el Concierto.

El proyecto de elaboración de una biografía documentada de Nin no llegó a materializarse, pese a los esfuerzos de la musicóloga y directora del Museo Nacional de la Música en aquel entonces, María Antonieta Henríquez. Según sus propias palabras, había motivación “por la labor de rescate y difusión de nuestros valores que con tanta devoción realizamos. [...] Proyectamos para los próximos años una biografía de Nin Castellanos”.⁷³

Hasta el momento, la reedición en español de *Pro-Arte e Ideas y Comentarios*⁷⁴ realizada por Joaquín Nin-Culmell en 1974 es la única referencia que aporta una cronología precisa de la trayectoria profesional de Nin.⁷⁵ No obstante, existen algunas carencias en dicha cronología pendientes de ser subsanadas, como se desprende de la citada correspondencia entre Nin-Culmell y Levy, quien le indica las “fechas a rectificar en la biografía”:⁷⁶

1942: Concierto de obras de Joaquín Nin ejecutadas por el autor. [Sociedad] Pro-Arte [Musical].

1942: 23 de septiembre. Concierto para la Sociedad de Conciertos de obras de Joaquín Nin ejecutadas por su autor. Último concierto en que el Maestro tomó parte.

1944: 7 de junio. Investidura como Académico de Número del sillón B en la Academia de Artes y Letras de La Habana.

1947: Concierto Homenaje al Maestro por un grupo de personalidades, en el cual se le entregó un pergamino y tomaron parte varios artistas, pero el Maestro no tomó parte.

Una vez efectuada en Cuba la audición casi íntegra del ciclo *Vingt chants populaires espagnols* en dicho recital homenaje y a través del registro sonoro de las dieciocho piezas ejecutadas, hoy conservado en los archivos fonográficos de Radio Progreso (La Habana), Levy y María Remolá continuaron la labor de promoción de obras de Nin basadas en motivos populares de diversas regiones hispánicas:⁷⁷

⁷³ Carta mecanografiada de María Antonieta Henríquez a Joaquín Nin-Culmell. La Habana, 9 de noviembre de 1979. UCR.SC&A, Coll. 076, box 5, loc. cit.

⁷⁴ Joaquín Nin, *Pro-Arte e Ideas y comentarios* (Barcelona: Dirosa, 1974). Prólogo de José Subirá.

⁷⁵ Joaquín Nin-Culmell, “Datos biográficos y profesionales”. *Apud* Nin, *Pro-Arte*, 13-17.

⁷⁶ Carta mecanografiada de Alfredo Levy a Joaquín Nin-Culmell, La Habana, 8 de agosto de 1979. UCR.SC&A, Coll. 076, box 5, loc. cit.

⁷⁷ Carta mecanografiada de Alfredo Levy a Joaquín Nin-Culmell. La Habana, 28 de enero de 1980. UCR.SC&A, Coll. 076, box 5, loc. cit.

El 9 y el 10 del próximo mes de febrero en un acto de concierto (llamémosle así) que hay en el [Teatro] García Lorca (antes Nacional), en el que tomarán parte artistas como Ester Borja, Jorge Luis Prats, Alicia Alonso y una cantante de música de la trova que está muy de actualidad, María ha sido llamada y vamos a presentar cuatro de las canciones del Maestro: “El jilguero con pico de oro,” el “Paño Murciano,” la “Saeta” y el “Polo”. Así trataremos durante el año de presentar las obras de él.

También tenemos tratados unos conciertos en el interior de la Isla para mayo, pero solo puede ser que llevemos algo del Maestro a Santiago de Cuba, pues el nivel intelectual es muy bajo y hay que llevar cosas al alcance de la mentalidad de ellos.

Estas actuaciones a cargo de los discípulos de Nin constituyen una muestra de la huella que dejó como pedagogo en Cuba, influjo que amerita ser valorado a la luz de los documentos inéditos atesorados en Riverside y en La Habana. La lectura crítica de las fuentes abordadas en este artículo, de gran representatividad para justipreciar a Nin, pone de manifiesto la ingente necesidad de llevar a cabo una biografía contextualizada de su figura, apoyándonos en sus ideas expuestas sobre el canto popular. Éstas se hallan esbozadas en dos conferencias inéditas dictadas por él en Cuba pocos años antes de morir.⁷⁸ Ambas conferencias, tituladas “Alma y paisaje de España” y “El alma musical de España” tuvieron lugar en el Aula Magna de la Universidad de La Habana, los días 21 de febrero y 16 de marzo de 1945. No obstante, podrían haberse gestado desde 1943, año en que se produce el reencuentro de Nin con el menor de sus hijos. En una página manuscrita consta el siguiente apunte vivencial: “¡Día de gloria! Mi hijo Joaquín ha venido a mis brazos. Día 6 de junio del 43. Bendigo a la madre que me lo ha devuelto”.⁷⁹

En estos manuscritos Nin aborda el origen de sus estilizaciones sobre los cantos populares españoles, a los que asocia con aquellos de creación colectiva que son herencia del juglar medieval —intermedio entre el alma lírica y la popular—, o aquellos compuestos por músicos doctos que escribían sus canciones para ser ejecutadas por el pueblo, y que este asimiló, haciéndolas suyas. En ambos casos, pone ejemplos de estos cantos populares que trascendieron en la historia musical española: las cantigas de Alfonso X, las villanescas, los cantos de gestas, los romances, canciones de baile del siglo XVI y los villancicos tanto de carácter pastoril como navideño, así como los ejecutados a modo de madrigales con sus características polifónicas acompañados por vihuela. De esta amplia panorámica de los cantos populares se concluye que Nin asocia la canción popular a toda expresión musical del pueblo español, identificada a través de las diversas regiones que componen ese Estado-nación.

Las reflexiones de Nin se afianzan en la labor que durante toda su vida desplegó en cuanto a la salvaguarda del acervo popular: a través de la interpretación, composición (estilización, adaptación o armonización) y escritos teóricos sobre el aspecto popular como expresión de la nacionalidad musical. En este sentido destaca: “Solo una enérgica acción de las voluntades puede lograr que

⁷⁸ Dos conferencias autógrafas dictadas por Joaquín Nin los días 21 de febrero y 16 de marzo de 1945 en el Aula Magna de la Universidad de La Habana. UCR.SC&A, Coll. 076, box 6, folder *Joaquín Nin: Manuscripts*.

⁷⁹ *Ibid.*, (apunte autógrafo).

renazca pujante la canción popular, la que fue llamada con maravillosa frase, por Menéndez y Pelayo, *reintegradora de la conciencia de la raza*".⁸⁰

Como perspectivas de estudio derivadas de la colección estudiada en Tomas Rivera Library, nos planteamos abordar en profundidad otros géneros dentro de la producción musical de Nin como el villancico, en el que también se pone de relieve su inquietud por la diversidad musical de lo español. Asimismo, emprendimos el análisis de su producción signada por la presencia de elementos historicistas y de la vanguardia europea, así como la producción inédita de su última etapa: preludios, danzas y contradanzas "entre las que hay preciosidades en el tipo criollo".⁸¹

Tras la desaparición física de Nin, el compositor Xavier Monsalvatge expresó: "ni la Prensa nacional ni la extranjera que tenemos a nuestro alcance ha comentado el hecho de que España haya perdido al defensor y divulgador más entusiasta del tesoro de su música popular. Diríamos que nadie se ha enterado de ello, o que todos hemos olvidado a esta gran figura del arte hispánico".⁸² En ese mismo sentido, este trabajo pretende contribuir al rescate de su personalidad y obra artística.

Received on August 30, 2015

Accepted on October 10, 2015

LIZ MARY PÉREZ DE ALEJO. "Joaquín Nin y su legado: Valoración crítica y perspectivas de estudio en torno a *Vingt chants populaires espagnols* (1923)". *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 1, no. 1 (2015): 54-88.

⁸⁰ *Ibid.*, 20.

⁸¹ Antonio Quevedo, "Tempus destruendi: Joaquín Nin", *Información* (octubre 1949): 15. Archivo y Biblioteca "Odilio Urfé" del Museo Nacional de la Música de Cuba, carpeta factográfica.

⁸² Xavier Monsalvatge, "En la muerte de Joaquín Nin", *La Vanguardia* (14 de febrero de 1950): 17. UCR.SC&A, Coll. 076, box 13, folder *Joaquín Nin: His dear*.



Estudio de la Suite para Piano *Goyescas: Los Majos Enamorados* a través de los Personajes de los Cuadros de Goya.

JOSÉ MARIA CURBELO, ARIADNA MARTÍN ALFARO
Conservatorio Superior de Música de Las Palmas de Gran Canaria

Resumen

La suite para piano *Goyescas: los majos enamorados*, del compositor español Enrique Granados, es un conjunto de 6 piezas inspiradas en la sociedad madrileña del siglo XVIII que Goya retrató en sus cuadros. La fama de dicha suite pianística llevó a Granados a crear una ópera homónima donde refleja de manera más clara y directa cada uno de los aspectos tratados en los cuadros de Goya: una historia temática, unos personajes, un decorado, un ambiente y unas determinadas vestimentas. *Goyescas* es, por tanto, un complejo trabajo artístico del compositor catalán que interrelaciona las artes visuales, la poesía y la música, todo bajo un marcado contexto español. En este artículo abordaremos uno de los puntos necesarios para conocer el contexto extra-musical de la pieza: los personajes principales que forman parte de la ópera *Goyescas* y nos ayudan a comprender el significado de *Goyescas: los majos enamorados*.

Palabras clave: *Goyescas*, Granados, Goya, personajes, música y pintura.

Abstract

The piano suite *Goyescas: los majos enamorados* by the Spanish composer Enrique Granados is a set of six pieces, all of them inspired by the Madrid society of the eighteenth century that Goya depicted in his paintings. The success of the piano suite led Granados to compose an eponymous opera in which he reflected every aspect shown in Goya's paintings in a clearer and more direct way: a literary-thematic story, the characters, the scenery, the atmosphere, and clothing. Therefore, *Goyescas* is a complex art work by the Catalan composer, one that interrelates the visual arts, poetry, and music, all with a Spanish background. This article addresses one of the important points of this expansive work by providing pianists with the extra-musical context of the work, i.e., the main characters taking part in the *Goyescas* opera, which will help them understand the meaning of *Goyescas: los majos enamorados*.

Keywords: *Goyescas*, Granados, Goya, characters, music and painting.

Enrique Granados es uno de los compositores españoles más importantes de los siglos XIX y XX. Su catálogo de obras musicales comprende una amplia variedad de géneros, tales como la canción, la ópera, el teatro, música de cámara y música sinfónica. Pero la característica que diferencia a Granados de muchos compositores españoles de su época es su interés por la cultura de finales del siglo XVIII en Madrid, y especialmente por las pinturas de Francisco Goya.

Goyescas es este conjunto de obras inspiradas en las pinturas y tapices de Goya y que tiene su más alta cima en la suite para piano *Goyescas-Los majos enamorados*, tal y como también anotó el

propio compositor: *He tenido la dicha por fin de encontrar algo grande: “Las Goyescas”; “Los majos enamorados”, llevan ya mucho andado...*¹

La popularidad de la suite pianística supone que a menudo se entienda como *Goyescas* únicamente las seis piezas que forman los dos volúmenes de *Goyescas-los majos enamorados*. Sin embargo, pertenecen al ciclo *Goyescas* la suite para piano, la ópera *Goyescas*, las tonadillas para voz y piano, las piezas tituladas *El Pelele* e *Intermezzo* en su versión pianística y un grupo de obras para piano que sirvieron de base para la posterior elaboración de *Goyescas-Los majos enamorados: Serenata Goyesca, Jácara y Crepúsculo*. Existe además una zarzuela inconclusa titulada *Ovillejos* de temática goyesca y un rollo de pianola grabado por Granados en 1916² con el título de *Reverie-improvisation* y que se trata de una improvisación sobre su obra *Crepúsculo*³.

En estas piezas musicales Granados se deja seducir por los personajes, paisajes y ambientes que Goya refleja en sus cuadros. *En mis Goyescas he concentrado toda mi personalidad...*⁴

Las Características Externas de las Obras de Enrique Granados

Granados era un artista polifacético al que le fascinaba la poesía, la pintura, la arquitectura... Según De Boladeres,⁵ Granados poseía gran cantidad de libros en sus muebles y conocía a los poetas más importantes tanto nacionales como internacionales. En muchas ocasiones aludía a elementos arquitectónicos y pictóricos para enseñar a sus alumnos aspectos de la técnica pianística o ciertas características interpretativas,⁶ como puede ser luces y sombras, perspectivas, colores, etc.

Por tanto su música se identifica por reflejar en ellas características y emociones que él sentía con las obras de distintos poetas, pintores, arquitectos o escultores. De Boladeres afirma que éstas producían en él movimientos del alma que se reflejaban con gran exactitud en la música, como podemos observar en su obra cumbre *Goyescas*.

Esta conexión entre la música de Granados y las demás artes también tuvo su repercusión en la enseñanza del maestro catalán. Sus clases, que impartía en su escuela la Academia Granados,⁷ estaban divididas en 2 lecciones semanales: una, dedicada a la técnica pianística y otra al estilo y la expresión musical. En esta última, como afirma De Boladeres, se revelaba la personalidad del compositor, su talento para transmitir ideas y su comprensión de las facultades de cada alumno.

Por lo general, todas las obras interpretadas por sus alumnos en sus clases recibían una versión escénica definida, como podía ser un lago con góndolas, bosques encantados, monasterios en ruinas, dúos amorosos... que venían a guiar al alumno en su interpretación de la obra. Era muy

¹ Citado por Antonio Fernández Cid, “Goyescas en el Liceo de Barcelona,” *Periódico ABC* (31 de enero, 1957), 42

² Realizada para la compañía Duo-Art en Nueva York.

³ Xosé Aviñoa, “Introducción a Goyescas,” in Enrique Granados, *Goyescas* 2, 18-30 (Barcelona: Boileau, 2001). Integral para Piano, v. 4

⁴ Carta de Granados a su amigo, el compositor y pianista, Joaquim Malats en 1910. Walter Aaron Clark, *Enrique Granados: Poet of the Piano* (London: Oxford University Press, 2006), 124.

⁵ Guillermo De Boladeres, *Enrique Granados, recuerdos de su vida y estudio crítico de su obra* (Barcelona: Arte y Letras, 1948).

⁶ Granados, en ciertas ocasiones, exponía a sus alumnos las diferencias entre distintos arcos arquitectónicos o tipos de columnas mediante un ejemplo musical improvisado al piano por él mismo.

⁷ Creada por Granados en 1901 y que actualmente se denomina *Academia Marshall*.

común que Granados aludiese también a ciertas escenas literarias, a personajes pictóricos o literarios, escenas de la vida cotidiana e incluso a otras obras musicales de otros compositores para hacer comprender al alumno el sentido interpretativo de la pieza.

Granados sabía que la reproducción de un sentimiento en las diversas órdenes estéticas requiere la aptitud personal para entender el lenguaje de alguna de las bellas artes, que no tienen nada que ver con la inteligencia. Por ello, en 1913 impartió una conferencia dedicada a la técnica de la expresión que tenía como objetivo dar una serie de reglas prácticas y sencillas para despertar la emoción estética de las obras, con el fin de guiar a los alumnos en la expresión musical.⁸

La Interpretación de Goyescas: Los Majos Enamorados

Goyescas: los majos enamorados es una obra de gran belleza y alto poder comunicativo. Su dificultad técnica e interpretativa exige personalidad y madurez. Esta obra, dividida en dos volúmenes, consta de seis piezas: *Los Requebros*, *Coloquio en la Reja*, *el Fandango de Candil*, *Quejas o La Maja y el Ruiseñor*, *El Amor y la Muerte*, *Epílogo*. Aunque no todas las piezas exigen la misma agilidad técnica y capacidad expresiva y estética, la mayoría de ellas requiere unos hábitos técnico-interpretativos previos que sólo pueden ser solventados por pianistas de nivel avanzado.

Como el mismo Granados indicó en una de sus conferencias sobre la interpretación de las obras musicales en general, éstas están en paralelo con la vida del artista: *si éste ha vivido la sociedad y el medio ambiente que son causa de las producciones musicales, si conoce los sentimientos humanos, la expresión fluirá intuitivamente sin que tal vez se dé cuenta el mismo artista; pero si éste no los conoce no es probable que sin preparación lleve a cabo con éxito una tarea tan difícil.*⁹

Por tanto, conocer los aspectos temáticos de la pintura de Goya, la sociedad de los majos y majas, la historia de la ópera y las características de los personajes se considera de vital importancia para poder comprender e interpretar correctamente *Goyescas: los majos enamorados* y disfrutar de su aprendizaje. Por ello, en este artículo abordaremos la historia que se esconde en la ópera, el conocimiento de la sociedad de la época de Goya y los personajes que ilustran la ópera a través de la visión de los cuadros de éste.

La Ópera Goyescas

Creación de la ópera

Debido al éxito que supuso la suite para piano *Goyescas*, Granados decide llevar la obra pianística a escena, mediante la creación de la ópera y que tendría su primera representación en la Ópera de París. Granados, para ello, le encarga el libreto al escritor Fernando Periquet (1873-1940), autor al que Granados también recurrió para el texto de su obra *Tonadillas*.

⁸ Douglas Riva, “Sobre la 1a y 2a conferencia del Maestro Granados,” in Enrique Granados, *Obras Pedagógicas 2* (Barcelona: Boileau, 2001). Integral para Piano, v. 9.

⁹ Conferencia impartida por Granados el 27 de noviembre de 1913. Riva, *op. cit.*

Sin embargo, la primera Guerra Mundial impide el estreno de la ópera en París, ante lo cual Schelling¹⁰ propone estrenar Goyescas en el Metropolitan Opera House de Nueva York. La obra es aceptada enseguida y su estreno tuvo lugar el 28 de enero de 1816 con gran expectación¹¹ y buena crítica.

Según Bernadó (1997)¹² en ella Granados quiere transmitir lo mismo que Goya consigue con sus cuadros: la ligereza de los personajes, el juego cromático de los rostros, la luminosidad de las vestimentas, los ademanes gráciles, elegantes, naturales y al mismo tiempo amanerados. Pero lo que más inquieta a Granados es la profundidad de la historia de los majos, las pasiones, el deseo, la sensualidad, los celos, el garbo y donaire de sus actitudes.

Estructura de la ópera

La ópera consta de 3 cuadros¹³ divididos en 9 escenas. Es importante aclarar que aunque la suite pianística no es exactamente el borrador de la futura ópera, Granados aprovecha para la obra escénica los motivos y ambientes conseguidos en ella, pero realiza cambios de orden, supresiones y añadidos creados expresamente para la ésta. A continuación se indica la estructura de la ópera.

Tabla 1: Estructura de la ópera Goyescas.

	Cuadro I		Cuadro II		Cuadro III
Escena I	El pelele	INTERMEZZO			
Escena II	La calesa				
Escena III	Los requiebros				
Escena IV	Sin título				
Escena V		INTERMEZZO	El baile del candil	INTERLU DIO	
Escena VI			Sin título/Final del fandango		
Escena VII					La maja y el ruiseñor
Escena VIII					Dúo de amor en la reja
Escena IX					El amor y la muerte

Trama argumental

El argumento de la ópera está basado en la sociedad y sus costumbres en tiempos de Goya, con personajes de la nobleza (Rosario y Fernando) y gente del pueblo (Pepa y Paquiro). Se trata de

¹⁰ Ernest Schelling (1876-1939), al que Granados había conocido con motivo de los recitales que este pianista norteamericano ofreció en Barcelona en 1912.

¹¹ Según el periódico *New York Times* (23 enero 1916), el estreno de la obra supuso la primera representación de una obra operística en castellano en E.E.U.U.

¹² Marius Bernardò i Tarragona, "Goyescas o la poética de la nostalgia," booklet notes in *Granados: Goyescas* (Tritó S.L., CD TD0002, 1997).

¹³ Granados usa el término cuadro en lugar de acto como referencia a las pinturas de Goya. Fuente: *Spanish Opera to have Premiere this week*.

una historia de coqueteo, amor, celos, y muerte que giran alrededor de estos cuatro personajes. Procedemos a continuación a explicar la trama argumental:¹⁴

El primer cuadro se desarrolla en San Antonio de la Florida, un prado en los alrededores de Madrid (hacia 1800), a orillas del Manzanares. En la primera escena, un grupo de majas y majos manta a un pelele¹⁵ mientras el torero Paquiro lisonjea a las jóvenes. Pepa, su prometida, llega en una calesa. Seguidamente aparece Rosario, una dama aristocrática, que se había citado con Fernando, su amante y capitán de la Guardia Real. Paquiro se acerca a la dama y la reta a acudir con él al popular Baile del Candil. Esta petición llega a oídos de Fernando, que comienza a dudar de la fidelidad de Rosario, y los celos empiezan a torturarlo. Al mismo tiempo, Pepa muestra su disgusto por la actitud de Paquiro frente a la dama y jura vengarse de Rosario.

El segundo cuadro da lugar a la representación del baile de candil. Los majos y majas presentes en esta escena son conscientes de que algo no anda bien y de que no se adivina un buen final, debido a la actitud arrogante y despectiva de los personajes principales. La tensión aumenta y Fernando y Paquiro aprovechan para concertar un duelo cerca del palacio de Rosario.

El jardín de la residencia de Rosario es el marco que acoge el tercer cuadro. Rosario, que está sentada en un banco de piedra, escucha pensativa el canto del ruiseñor y canta una apasionada melodía, cargada de sentimiento amoroso. Seguidamente llega Fernando y ambos protagonizan un intenso dúo de amor. Una campana anuncia que ha llegado la hora del desafío entre Fernando y Paquiro. Rosario, temerosa por lo que pueda suceder, implora a Fernando que no vaya pero éste, con dolor, se zafa de los brazos de su amada y sale en busca de Paquiro. En la última escena aparece Rosario con Fernando, herido de muerte, entre sus brazos. Cuando se da cuenta de que Fernando ha exhalado su último suspiro, se desploma sobre él perdiendo el sentido.

Personajes

Como indicamos en el apartado anterior, hay cuatro personajes principales: Rosario, Fernando, Pepa y Paquiro, que pertenecen a dos clases sociales bien diferenciadas. En este punto analizaremos cada uno de los personajes y buscaremos su relación con los retratos y cuadros de Goya para una total comprensión de éstos.

Rosario

El papel de Rosario está representado por la figura de una dama de alta alcurnia, tal y como se indica en el libreto de la ópera. Sin embargo, este personaje no se ve reflejado en cualquiera de los muchos retratos que realizó Goya a damas de la aristocracia, debido a su cargo como pintor de la corte, sino que describe a la Duquesa de Alba, que fue su primera mecenas. Podemos observar la admiración que sentía Granados por los retratos de la Duquesa de Alba en la siguiente carta: *Me enamoré de la psicología de Goya y de su paleta; por lo tanto de su Maja, señora; de su Majo,*

¹⁴ Bernardò, *op. cit.*

¹⁵ Un pelele es un muñeco de trapo y se trata de un juego practicado durante algunas fiestas populares y rito de despedida de la soltería, simboliza aquí el poder de la mujer sobre el hombre, asunto general de este conjunto y repetido en la obra de Goya. <<http://www.museodelprado.es>> (acceso: 15 de septiembre de 2015).

*aristocrático; de él y de la Duquesa de Alba, de sus disputas, de sus amores, de sus requiebros. Aquel blanco-rosa de sus mejillas, contrastando con las blondas y terciopelo negro con alamares... aquellos cuerpos de cinturas cimbreantes, manos de nácar y jazmín, posadas sobre azabaches, me han trastornado...*¹⁶

María del Pilar Teresa Cayetana de Silva (Madrid 1762-1802) fue la 13ª duquesa de Alba. Heredó la titularidad del Ducado de Alba en 1776, fecha de la muerte de su abuelo, y fue una de las mujeres más ricas de su tiempo y una de las aristócratas con más títulos del mundo. Se casó con José Álvarez de Toledo y Gonzaga, XV duque de Medina Sidonia, uniendo de esta manera los dos ducados más influyentes del momento. La duquesa se convirtió en personaje de leyenda y objeto de habladurías que alcanzaron una enorme difusión, como sus diferencias con la reina María Luisa, los amoríos con Goya o la posibilidad de haber sido la modelo de las famosas Majas.¹⁷

Observamos ahora con especial atención el retrato que realizó Goya a la Duquesa de Alba. En *La Duquesa de Alba* (Fig. 1) el pintor aragonés retrata a la Duquesa que centra toda la atención del observador. En ella Cayetana aparece ataviada con un elegante vestido de gasa blanca, adornado con una cinta de seda roja ciñendo la cintura y varios lazos del mismo color en la pechera y el pelo. Completan su atuendo unos pendientes de oro, un brazalete con las iniciales S y T (en alusión a sus apellidos Silva y Toledo) y un collar de doble coral de color rojo. Los colores del vestido están tratados con mucho detalle, reflejándose la calidad de las telas. Su pelo se caracteriza por los abundantes cabellos negros y rizados, según la moda de 1795, y se verá reflejado en todos sus retratos. Esta característica llamó la atención de Granados como indicamos anteriormente¹⁸. De su pose destacamos la mano derecha, que señala directamente al suelo, donde se encuentra la firma de Goya, aumentando aún más los rumores de sus relaciones secretas.¹⁹

En la Fig. 2 vemos otro retrato de la duquesa, pero en este caso vestida de manera muy distinta. Es sabido que Cayetana tenía un fuerte temperamento y no tenía ningún reparo en vestirse de maja del pueblo para participar en las fiestas populares que se realizaban en los suburbios de Madrid. De hecho en el s. XVIII se puso de moda entre las clases acomodadas imitar la forma de vestir, el lenguaje y ciertos modales propios de los barrios bajos. Granados no olvida este momento en la escena de la Duquesa de Alba asistiendo al Baile del Candil, un baile de muy dudosa reputación.

¹⁶ Carta de Granados a su amigo, el compositor y pianista, Joaquim Malats en 1910 y citado por Clark, *Poet of the Piano*, 124.

¹⁷ Cf. < <http://www.fundacioncasadealba.com> > (acceso: 15 de septiembre de 2015).

¹⁸ *Aquel blanco-rosa de sus mejillas, contrastando con las blondas y terciopelo negro con alamares.*

¹⁹ Análisis artístico realizado por la Fundación Goya en Aragón. <<http://www.fundaciongoyaenaragon.es>> (acceso: 15 de septiembre 2015).



Fig. 1: *La Duquesa de Alba*²⁰



Fig. 2: *La Duquesa de Alba*²¹



Fig. 3: *Coloquio Galante*²²

²⁰ Bajo licencia de Creative Commons <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goya_Alba1.jpg> (acceso: 15 septiembre de 2015)

²¹ Bajo licencia de Creative Commons <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goya_alba2.jpg> (acceso: 15 septiembre de 2015)

A continuación vemos un lienzo de gran parecido con el anterior retrato de la duquesa. La obra, titulada *Coloquio Galante* (Fig. 3), muestra a una joven pareja que pasea en tono pícaro por el campo. El atuendo de la mujer es muy parecido al que observamos en el retrato de la duquesa, con un elegante traje negro, el fajín rojo y la mantilla. Esta obra, que posee también el título de *Cortejo*, nos da una muestra de los personajes y temática de seducción y galantería que tanto inspiró a Granados para la realización de sus obras goyescas.

Pepa

No pertenece a un personaje en concreto de los cuadros de Goya, sino que corresponde a la maja del pueblo: personaje popular que el pintor aragonés retrató en muchísimas de sus obras. Encontramos así muchos ejemplos de majas y majos en sus dibujos, *Caprichos* y en los *Cartones para Tapices* en los que se representa la viva estampa de la vida madrileña, en la que éstos son los protagonistas.

Goya realizó siete álbumes de dibujos, pero solamente en los dos primeros encontramos numerosas obras sobre majas. En el *Álbum A o de Sanlúcar* y en el *Álbum B o de Madrid* el pintor usa muchas escenas del mundo femenino, con majas de paseo, a veces acompañadas de celestinas, y otras en que los caballeros, o majos, las galantean.²³

Sin embargo podemos observar dos tipos de majas en dichos álbumes: en el primero de ellos, realizado en Sanlúcar durante la supuesta estancia de Goya en el palacio de la Duquesa de Alba, podemos observar que la maja está tratada, en muchas ocasiones, con vestidos más elegantes como revelan lazos y bordados. Podríamos deducir que la duquesa está retratada aquí vestida de maja del pueblo. El álbum B muestra en cambio actitudes del carácter bohemio de la maja y el majo que tanto sedujo a Granados por su alto recuerdo romántico de Madrid en el siglo XVIII para retratar el personaje de Pepa. La maja es descarada y astuta, perteneciente a la clase baja trabajadora, como sirvienta, o quizás como vendedora.²⁴

Muchos de los dibujos que Goya creó en sus álbumes de Madrid y Sanlúcar pueden verse reflejados en sus *Caprichos*. En éstos se describe a la sociedad de los majos y majas pertenecientes a la clase baja, abordando temas como la prostitución, el engaño en las relaciones entre hombre y mujer, la mala educación, los vicios, la ignorancia y la brujería. Observaremos en muchos caprichos la temática del cortejo, donde el hombre piropea a una maja, material muy utilizado para la historia de *Goyescas: los majos enamorados*.

²² Bajo licencia del Instituto del Patrimonio Cultural de España.

²³ Manuela Beatriz Mena Marqués, “Álbum de Madrid, o Álbum B 63”, en *Goya en tiempos de guerra*, Madrid: Museo del Prado, 2008. <www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/lista/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=13> (acceso: 15 de septiembre de 2015).

²⁴ Deborah J. Douglas-Brown, “Nationalism in the Song Sets of Manuel de Falla and Enrique Granados”, citado por Walter Clark, “Spain, the eternal maja: Goya, Majismo and the Reinvention of Spanish National Identity in Granados Goyescas”, *Diagonal* (2005), <<http://www.cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2005/contents.html>> (acceso: 15 septiembre 2015).



Fig. 4: Ni así la distingue²⁵

Por último, a través de una selección de cartones para tapices percibiremos distintas actitudes y momentos de la maja del pueblo que está representada no sólo en el papel de Pepa, sino en los miembros del coro formado por majos y majas que adornan la historia. Estos lienzos son de gran importancia para conocer el ambiente de Goyescas y las actitudes de los majos, ya que a Granados le interesaba especialmente las emociones de éstos: cómo miran, piensan y actúan, y que reflejó en su música.

Tanto en *Baile a orillas del Manzanares* (Fig. 5) como en *Merienda a la orilla del Manzanares* (Fig. 6), podemos observar el ambiente lúdico de los majos en la vida madrileña, agradable, amena y sonriente, con personajes vestidos a la usanza española. En dichos cuadros apreciamos además la escena campestre que inspira a Granados para el escenario del comienzo de la ópera: la estampa de la pradera de San Antonio de la Florida y el río Manzanares en un día de plena luz y color.

²⁵ “Como ha de distinguirla? para conocer lo q.e ella es no basta el anteojo, se necesita juicio y practica de mundo y esto es precisamente lo q.e le falta al pobre caballero”. Museo del Prado, Francisco de Goya, Comentarios a los Caprichos, ODGo65 <<https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/comentarios-a-los-caprichos>> (acceso: 15 septiembre 2015).



Fig. 5: Baile a orillas del Manzanares²⁶



Fig. 6: Merienda a la orilla del Manzanares²⁷

La Gallina Ciega (Fig. 7) describe nuevamente ese ambiente lúdico presentando un grupo de ocho figuras vestidas con el atuendo popular de los majos que encierra a un hombre con los ojos vendados y una cuchara de madera en la mano que intenta alcanzarlos. Este juego, denominado

²⁶ Bajo licencia de Creative Commons,
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_baile_de_San_Antonio_de_la_Florida.jpg> (acceso: 15 septiembre de 2015)

²⁷ Bajo licencia de Creative Commons,
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_baile_de_San_Antonio_de_la_Florida.jpg?uselang=es> (acceso: 15 septiembre de 2015)

como “juego del cucharón” era un clásico en la época. *Las Majas en el Balcón* (Fig. 8) muestra a dos jóvenes, elegantemente ataviadas, que se asoman a un balcón y, tras ellas, dos embozados.



Fig. 7: *La Gallina Ciega*²⁸

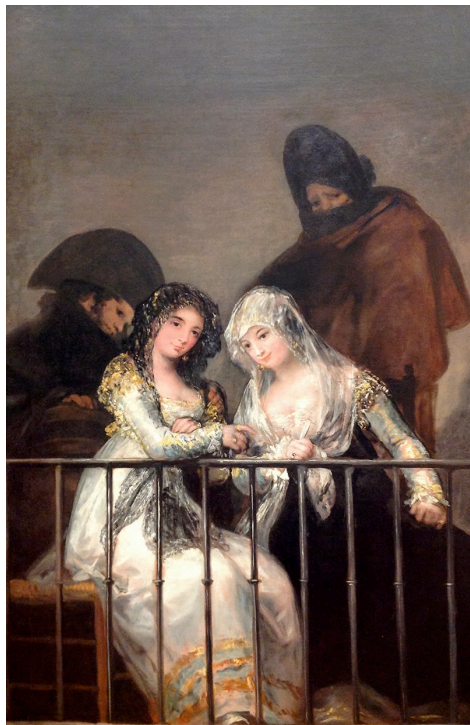


Fig. 8: *Las Majas en el balcón*²⁹

²⁸ Bajo licencia de Creative Commons, <[https://es.wikipedia.org/wiki/La_gallina_ciega_\(Goya\)#/media/File:La_gallina_ciega_\(Goya\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/La_gallina_ciega_(Goya)#/media/File:La_gallina_ciega_(Goya).jpg)> (acceso: 15 septiembre de 2015)



Fig. 9: *El Pelele*

En el cartón *El Pelele* (Fig. 9) podemos observar una vez más una escena campestre donde las majas adquieren un papel protagonista. Este cuadro representa la acción del comienzo de la ópera Goyesca y podemos encontrar a un grupo de muchachas manteando un muñeco de trapo que se alza por los aires, usando una manta que sostienen por las esquinas como una especie de trampolín.

Fernando

Este personaje es el capitán de las guardias reales españolas. En la historia de Goyescas, Fernando es la pareja de Rosario, la dama de alta alcurnia. Por este motivo, en ocasiones se ha creído que Granados se inspiró en la figura de Goya y de su amada la Duquesa de Alba para crear la pareja protagonista de su ópera, Fernando y Rosario,³⁰ y que por lo tanto Fernando está simbolizando la figura de Goya en la ópera. Sin embargo ni el propio Granados ni Periquet, libretista de la ópera, escribieron acerca de esta coincidencia.

²⁹ Atribuido a Francisco de Goya y Lucientes. Óleo sobre lienzo, 162 x 117 cm (h.1800-1810), Nueva York, Metropolitan Museum. H.O. Havemeyer Colección. Legado de Henry Osborne Havemeyer (1929). 29.100.10. Bajo licencia. <<http://lainfantona.blogspot.com.es/2015/01/de-sanlucar-nueva-york-la-desaparicion.html>> (acceso: 15 de septiembre de 2015).

³⁰ "Spanish Opera to Have Premiere This Week," *New York Times* (23 Enero 1916).

Otro camino de investigación nos lleva a otro personaje que se encuentra retratado por Goya en algunos lienzos: Manuel Godoy (1767-1851). Periquet, antes del estreno de la ópera, afirmó que el personaje de Fernando está inspirado del famoso capricho *Tal para cual* (Fig. 10)³¹. En él podemos observar a un guardia real dirigiéndose a una maja que, por su talante podría ser una dama de la aristocracia. Analizando los manuscritos realizados por Goya de dicho capricho observamos la siguiente descripción: *La Reyna y Godoy cuando era Guardia, y les burlaban las Lavanderas. Representa una cita que han proporcionado dos alcahuetas, y de que se están riendo, haciendo que rezan el rosario*³². Estos personajes son María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV, y Manuel Godoy, hombre fuerte de su reinado. Godoy pertenecía a los Reales Guardias de Corps, que era un cuerpo de caballería destinado a servir a la familia real en sus desplazamientos. Su rápido ascenso en el cuerpo, convirtiéndose en sargento mayor de guardias fue objeto de agrios comentarios por parte de sus enemigos. Esta característica podría estar relacionada con la temática que creó Granados, donde lo convierte en amante de la Duquesa de Alba. Podríamos indicar por tanto, que el Capricho *Tal para Cual* inspiró a Granados para crear, no sólo la figura de Fernando, sino como inspiración para la relación entre Fernando y Rosario.

Otra escena que representa la historia de amor entre éstos la encontramos en el capricho titulado *El Amor y la Muerte* (Fig. 11). Esta imagen inspiró a Granados para crear una pieza homónima en su obra pianística y que se localiza en la última escena de la ópera, cuando Fernando muere en manos de Rosario debido a su disputa con Paquiro unos minutos antes.



Fig. 10: Tal para cual



Fig. 11: El Amor y la Muerte

³¹ Fernando Periquet, "From the Librettist of Goyescas," *The New York Times* (27 de febrero, 1916).

³² "Goya en el Prado: Tal para cual". Bajo licencia del Museo del Prado, <<http://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/tal-para-qual>> (acceso: 15 de septiembre de 2015).

Paquiro

El personaje de Paquiro representa a un torero, personaje muy popular en la vida madrileña del siglo XVIII y que Goya pintó en muchos de sus cuadros que completan su serie *La Tauromaquia*. En ellas se representa las corridas de toros que se celebran en España desde hace siglos, aunque Goya las plasmó a través de un carácter lúdico. Como explica Blas Benito, “las imágenes de la *Tauromaquia* son mucho más complejas de lo que pudiera sospecharse *a priori*, hasta el punto de resultar lo suficientemente ambiguas como para haber provocado la duda sobre la posición de Goya acerca de las corridas de toros”.³³

El personaje del torero es de un alto simbolismo nacionalista y Granados se fijó en uno de los toreros más famosos de la época, que había sido ilustrado por Goya en algunos lienzos de su serie. Tal y como escribió Fernando Periquet, el libretista de la ópera, al editor del periódico *The New York Times* sobre sus personajes de la ópera, el personaje de Paquiro está influenciado por el *Retrato del Torero Martincho*, uno de los 620 toreros que Goya esbozó en su bien conocida colección titulada *Corridos de Toros* (Fig. 12).³⁴



Fig. 12: Retrato del Torero Martincho.³⁵

³³ J. Blas Benito, “Prólogo. La Tauromaquia de Goya”, en J.M. Matilla y J.M. Medrano, *El libro de la Tauromaquia. Francisco de Goya* (Madrid: Museo del Prado, 2001), 11-13. <[https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/lista/?tx_gbgonline_pi1\[gocollectionids\]=28](https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/lista/?tx_gbgonline_pi1[gocollectionids]=28)> (acceso: 15 de septiembre de 2015).

³⁴ Periquet, *op. cit.* El título de la obra es muy confuso. Sólo Periquet y un documento electrónico de la Diputación de Zaragoza hablan de la existencia de dicho retrato al torero Martincho. El Museo Nacional de Oslo, donde se encuentra expuesta la obra, titula ésta como *Retrato a un torero*, sin hacer alusión alguna a Martincho

³⁵ Bajo licencia del Museo Nacional de Oslo.

Sin embargo, según indica el Departamento de Pintura del S. XVIII del Museo del Prado,³⁶ el cuadro, que estaba admitido como obra de Goya hasta principios del siglo XX, no se cree actualmente que sea de éste, según la opinión de los especialistas de dicho museo y porque no aparece catalogada en la obra de Gassier-Wilson,³⁷ fundamental para conocer la obra de Goya. Por último, tampoco se cree que dicho retrato muestre al torero Martincho.

A pesar de lo expuesto anteriormente, debemos tener en cuenta que el torero Martincho fue un personaje muy popular en la época de Goya y el pintor aragonés dibujó algunas escenas del torero en la plaza de toros. Su fama se debía a la valentía con la que salía a actuar, con acciones muy arriesgadas. Se cree que Goya pudo haberle visto torear en alguna ocasión³⁸. El Museo del Prado posee estampas (G580, G1153, G1156, G2425 y G2428) y dibujos (D4300, D4303 y D4304), todas ellas en la serie *La Tauromaquia*.

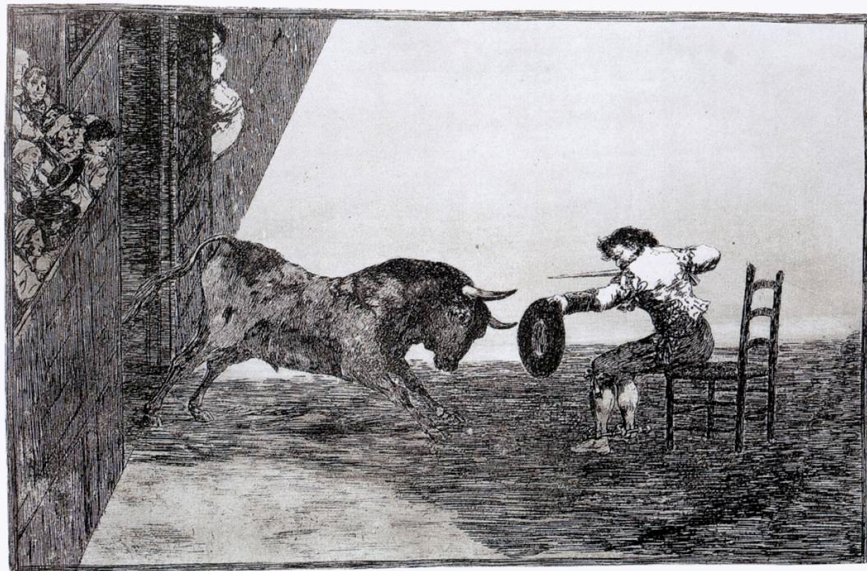


Fig. 13: Temeridad de Martincho en la plaza de Zaragoza³⁹

Conclusiones

La suite *Goyescas: los majos enamorados* es una obra de gran originalidad en el que se relacionan distintas bellas artes: la pintura de Goya con la música de Granados. Una interpretación convincente requiere, por parte del intérprete, el conocimiento en profundidad de los aspectos extra-musicales que están involucrados en ella.

³⁶ Información proporcionada por Dña. Felicitas Martínez, encargada del servicio de documentación del Museo del Prado.

³⁷ Pierre Gassier e Juliet Wilson, *Vie et oeuvre de Francisco de Goya : l' oeuvre complet illustrée : peintures, dessins, gravures*, editado por François Lachenal (Fribourg: Office du Livre, 1970).

³⁸ José Manuel Matilla, "Estampa 15. El famoso Martincho poniendo banderillas al quiebro", en *Tauromaquia. Francisco de Goya* (Barcelona: Planeta, 2006), 210. Bajo licencia del Museo del Prado <<https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/ficha/goya/el-famoso-martincho-poniendo-banderillas-al-quiebro>> (acceso: 15 de septiembre de 2015).

³⁹ Bajo licencia de Creative Commons, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goya_Tauromachia1.jpg> (acceso: 15 de septiembre de 2015)

Este artículo ha buscado demostrar que el conocimiento de los personajes que inspiraron a Granados para realizar *Goyescas* son una parte importante para el mejor conocimiento de la obra y, seguramente, los pianistas encontrarán su estudio e interpretación realmente motivadora y enriquecedora en su formación musical. El pianista puede usar los cuadros y dibujos de Goya como una herramienta mental para crear un discurso musical a través de imágenes, personajes y carácter. A su vez, se pretende despertar en los pianistas las capacidades de relacionar distintas artes, su imaginación y expresividad interpretativa, con el fin de ayudarles a crear su propia interpretación.

Received on September 16, 2015

Accepted on October 22, 2015

JOSÉ MARÍA CURBELO & ARIADNA MARTÍN ALFARO. “Estudio de la Suite para Piano *Goyescas*: Los Majos Enamorados” a través de los Personajes de los Cuadros de Goya.” *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 1, no. 1 (2015): 89-104.



“Variety within Logic”: Classicism in the Works of Isaac Albéniz.

WALTER A. CLARK
University of California, Riverside

Abstract

The characteristic view we usually have of Isaac Albéniz is as a champion of late-Romantic and early-modern *españolismo*, a composer who first defined the Spanish style in the 1880s with his ever-popular *Suite española no. 1* and *Recuerdos de viaje*, then went on to redefine this style under the influence of French modernism as he experienced it in his adoptive city of Paris during the 1890s and early 1900s. Through the two decades of his career as the leading peninsular exponent of a Spanish national style in serious art music, Albéniz drew repeatedly on the inexhaustible supply of regional folklore available to him, not so much through printed collections but through direct experience and recollection, garnered during his extensive travels through Spain as a concert pianist during the 1870s and 1880s. However, reducing a complex artist like Albéniz to such a simple formulation is hazardous and, in fact, highly misleading. There are many facets of his musical personality, and aside from Romanticism and modernism, one must add classicism to the list of traits that distinguished his output. In this article, I wish to explore not the Romantic or modernist in Albéniz but rather the classicist, and finally to see how, in his *Iberia*, these three components of his artistic personality merged to create one of the great masterpieces in the piano repertoire.

Keywords: Albéniz, Sonatas, *Suites anciennes*, *Iberia*, classicism, Romanticism, modernism.

Resumen

La vista característica que generalmente tenemos de Isaac Albéniz es como un paladín de los fines del españolismo romántico y principios del españolismo moderno, un compositor quien definió por primera vez el estilo español durante los años mil ochocientos ochenta con su eternamente popular *Suite española no. 1* y *Recuerdos de viaje*, y después pasó a redefinir este estilo bajo la influencia del modernismo francés como lo había experimentado en su ciudad adoptiva de París durante los años mil ochocientos noventa y mil novecientos. Por las dos décadas de su carrera como el máximo exponente peninsular de un estilo nacional español en la música artística formal, Albéniz se basaba repetidas veces en la fuente inagotable de folklore regional que tenía a su disposición, no tanto por colecciones impresas sino por su experiencia y recuerdos directos, recogidos durante sus viajes extensos por España como pianista de concierto durante los años ochocientos setenta y ochenta. Sin embargo, reducir a un artista complejo como Albéniz a una formulación tan sencilla es peligroso, y de hecho sumamente desorientador. Hay muchas facetas de su personalidad musical, y aparte del romanticismo y el modernismo, uno debe de añadir el clasicismo a la lista de rasgos que se destacaron en su producción. En este artículo, no deseo explorar ni el romántico ni el modernista en Albéniz sino el clasicista, y por último para ver cómo, en su *Iberia*, estos tres componentes de su personalidad artística se fundaron para crear una de las grandes obras maestras en el repertorio del piano.

Palabras clave: Albéniz, Sonatas, *Suites anciennes*, *Iberia*, clasicismo, romanticismo, modernismo.

The characteristic view we usually have of Isaac Albéniz (1860-1909) is as a champion of late-Romantic and early-modern *españolismo*, a composer who first defined the Spanish style in the 1880s with his ever-popular *Suite española no. 1* and *Recuerdos de viaje*, then went on to redefine this style under the influence of French modernism as he experienced it in his adoptive city of Paris during the 1890s and early 1900s. His transition from *costumbrismo* to *impresionismo* paralleled similar developments in the visual arts, as reflected in the paintings of his compatriots Ignacio Zuloaga, Darío de Regoyos, and Joaquín Sorolla.

Through the two decades of his career as the leading peninsular exponent of a Spanish national style in serious art music, Albéniz drew repeatedly on the inexhaustible supply of regional folklore available to him, not so much through printed collections but through direct experience and recollection, garnered during his extensive travels through Spain as a concert pianist during the 1870s and 80s.

However, reducing a complex artist like Albéniz to such a simple formulation is hazardous and, in fact, highly misleading. There are many facets of his musical personality, and aside from romanticism and modernism, one must add classicism to the list of traits that distinguished his output. In this article, I wish to explore not the romantic or modernist in Albéniz but rather the classicist, and finally to see how, in his *Iberia*, these three components of his artistic personality merged to create a warhorse of the piano repertoire.

On April 20, 1904, the year before setting to work on *Iberia*, Albéniz wrote in his diary that “the ideal formula in art should be ‘variety within logic.’”¹ This sums up his approach to composition, especially in *Iberia*, but it was an approach that evolved over time, as the result of considerable study and effort, as well as of his fundamental nature as an intellectual and artist.

Definition of terms

Before proceeding, however, it is necessary for me to define what I mean by Classicism and Romanticism. In the context of late-nineteenth- and early-twentieth-century music, of course, classicism refers to a predilection for music of the eighteenth century, i.e., Viennese classicism in the works of Mozart, Haydn, and early Beethoven. It can also apply more generally to the entire eighteenth century, including the Baroque, especially the compositional techniques and dance forms of that period. This is certainly the sense in which Neoclassicism is intended, and it is this more inclusive definition I apply here. In general, the classical esthetic itself implies a preference for symmetry, order, harmonious proportions, self-restraint, objectivity, and a willingness to create within clearly defined limits. It implies a rational worldview, and though it does not necessarily exclude conventional religious sentiment and conviction, it tends towards skepticism about the claims of religion in general. Classicism is more concerned with our present reality in the natural world rather than with an imaginary realm of the supernatural.

Romanticism implies a subjective worldview, one often leading to world-weariness and pessimism. A concomitant escapism contributes to a preoccupation with places remote in time and

¹ “[L]a fórmula ideal en arte debería de ser ‘variedad dentro de la lógica.’” Albéniz’s diary is located in the Museu de la Música, Barcelona (Mm), carpeta 4.

space, an absorption in sights, sounds, and sensations for their own sake, and a longing to break through barriers of convention and custom to arrive at deeper insights into the nature of reality itself. Romanticism frequently involves an element of fantasy and a preoccupation with extreme states of being. It also embraces the supernatural and various forms of transcendentalism.

Of course, Friedrich Blume believed that the Classic and Romantic in Western music history were two phases of one larger style period.² Certainly there is no radical break between them, and much of what characterizes the Classical period persists into the Romantic. One such continuity is a fascination with folklore, the songs and dances of the countryside. What changes in the nineteenth century is the significance this repertoire has for composers who draw upon it. In the Classical period, folklore was seen as the expression of people who lived close to nature and who were the authentic representatives of traditional culture. Folklore was quaint, colorful, and evocative. In the nineteenth century, under the influence of Johann Gottfried Herder (1744-1803), creative artists increasingly deployed folklore as a marker of national and racial identity, nation and race being two of the major preoccupations of the 1800s. In the opinion of Albéniz, however, variety is the Romantic element contained within the logic of classicism, a philosophical stance that grew out of his personal experience.

Biographical background

The general outlines of Albéniz's life are well known,³ but there are particular elements that contribute to our exploration of his classicism, as defined above. First, he was raised in a Masonic household, as his father was a lodge member. Freemasonry was and remains a secret society embracing rites and rituals of a quasi-religious nature. But despite apparently irrational aspects of Freemasonry, it was actually an organization that encouraged free thought and progressive independence from the dogmas of organized religion and absolutism. It is well known that many of the most progressive thinkers of the eighteenth century were Freemasons, especially in the United States: Benjamin Franklin, George Washington, and Thomas Jefferson are just three outstanding examples. Of course, so were Haydn and Mozart, though they were not skeptical of Christianity in the way that Franklin, Washington, and Jefferson were.

We do not normally associate Freemasonry with Spain, but it played an important cultural and historical role there as well.⁴ Though Albéniz never became a lodge member, he seems to have inherited from his father something of the liberal ideology of Freemasonry and its skepticism about traditional religion, i.e., its tolerance for spiritual beliefs and practices other than Christianity. In fact,

² Friedrich Blume, *Classic and Romantic Music: A Comprehensive Survey*, trans. M. D. Herter Norton (New York: W. W. Norton, 1970), vii. "'Classicism' and 'Romanticism' are just two aspects of one and the same musical phenomenon and of one and the same historical period."

³ Walter Aaron Clark, *Isaac Albéniz: Portrait of a Romantic* (Oxford: Oxford University Press, 1999; paper 2002); Spanish trans. by Paul Silles, *Isaac Albéniz, Retrato de un romántico* (Madrid: Turner, 2002). See also this author's recent work, *Isaac Albéniz: A Research and Information Guide*, 2nd ed. (New York: Routledge, 2015).

⁴ See Jacinto Torres Mulas, "Música y masonería en España," in J. A. Ferrer Benimeli, ed., *La masonería española entre Europa y América: VI Simposium Internacional de Historia de la Masonería Española*, 2 vols. (Zaragoza: Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 1995), ii, 769-813.

though Freemasons are all deists, Albéniz himself seems to have become something of an atheist during the course of his intellectual development. For instance, in later years he wrote in his diary that:⁵

Those who search for God, those who discuss him, seem to me like those who wish to find a three-legged cat; they forget that it has four, and that God does not exist except in the here and now, that is to say while we live, think, and express ourselves; thus we are God, and everything else is songs!!!

Once, while observing a religious procession in Budapest, he saw the crowd beat a man for not taking off his hat as the sacrament passed. Albéniz found such behavior simply “stupid” and wrote disapprovingly in his diary of the “high degree of religious intolerance” on display in this incident.⁶ Even as he approached death in May 1909, he noted to a visitor that though he visited a nearby church every day, he still had no faith. Not surprisingly, he deplored anti-Semitism. He was an ardent Dreyfusard and supported the Jewish officer in the French army wrongly accused of espionage.⁷

In other words, Albéniz was a rationalist, and his rationalism was apparently grounded in a philosophy that reached the zenith of its influence in the eighteenth century. Now, I am not suggesting that faith and reason are incompatible or that religious people are, by definition, irrational. I am saying that Albéniz’s stance towards religion was characteristic of the Enlightenment, not of his Romantic idol Liszt. It comes as no surprise, then, that Albéniz wrote only one extant sacred work during his entire career, a lovely setting of Psalm 6, upon the death of his patron Alfonso XII in 1885.⁸ None of his piano works, songs, or stage works take up religious topics in any sustained or serious way.

Finally, his relationship to folklore makes it difficult to label him as a nationalist composer. Nationalism implies a political stance and not merely a detached interest in national folk culture. The purpose of nationalist music is not merely to celebrate folkloric traditions but to hold them aloft as evidence of national uniqueness, superiority, and destiny. Though Spanish rhythms and melodic types permeate so much of Albéniz’s output, it is difficult to find appeals to national superiority in any of his music. After all, he was highly critical of the politics, culture, and religion of his homeland, and he chose to spend the final fifteen years of his life as an expatriate. Would any true nationalist have written, as Albéniz did in his diary, that “The idea of Fatherland can be considered an excusable egotistical sentiment, but never as a virtue”?⁹ Definitely not. All of this suggests that Albéniz’s ideological relationship to folklore had much in common with that of the eighteenth century.

⁵ 21 February 1901 (Mm, car. 4). “Los que buscan á Dios, los que le discuten, me hacen al efecto de los que quieren encontrar tres pies al gato; olvidan que tiene cuatro, y que Dios no existe sino actualmente, es decir mientras vivimos, pensamos, y nos expresamos; entonces somos Dios, todo lo demas son canciones!!!”

⁶ 20 August 1880, in Budapest (Mm, car. 4).

⁷ See Clark, *Portrait*, 198.

⁸ Recovered, edited, and published by Jacinto Torres (Madrid, Instituto de Bibliografía Musical, 1994). See Jacinto Torres, “Un desconocido ‘Salmo de difuntos’ de Isaac Albéniz,” *Revista de Musicología* 14, no. 1-2 (1991): 167-212. An oratorio by Albeniz, entitled *El Cristo*, is lost.

⁹ 28 February 1904, in Nice (Mm, car. 4). See Clark, *Portrait*, 218.

Musical background

Indeed, looking at purely musical parameters of his career, we see numerous indications of a predilection for eighteenth-century genres and forms. And these purely musical indicators of his classicist tendencies surface paradoxically during the very period in which he was writing the Spanish-style pieces for which he remains best known.

During his career as a concert pianist in the 1870s and 80s, he placed special emphasis in his programming on eighteenth-century works by J.S. Bach and Domenico Scarlatti. This seems perfectly natural to us now, but it was rather unusual at the time, especially in Spain.¹⁰ For instance, when he was examined upon completion of his studies at the Brussels Conservatory in 1879, one of the pieces he performed was a *Capriccio* by Scarlatti. He was also required to realize figured bass at sight. So capably did he fulfill these requirements that he graduated “*avec distinction*.”¹¹ Albéniz was also an outstanding interpreter of Bach, and after his 1899 performance of the Fifth Brandenburg Concerto in Nancy, the director of the conservatory there said that his was an “incomparable interpretation.”¹²

In 1886, Madrid journalist Antonio Guerra y Alarcón published the first biography of Albéniz,¹³ providing a list of his repertoire at that time. The prominence of works by Bach, Handel, Couperin, Rameau, and Scarlatti is conspicuous, as is the abundance of pieces by Haydn, Mozart, and Beethoven.

Table 1: Baroque and Classical Works in Albéniz’s Repertoire in 1886
(according to Guerra y Alarcón)

Composer	Works
Bach	<i>Chromatic Fantasy, Italian Concerto, English Suite</i> , ten diverse pieces.
Handel	Two suites, prelude and fugue, gavotte, and allemande.
Scarlatti	Twelve works, including sonatas, toccatas, capriccios, and pastorales.
Rameau	Two suites for harpsichord.
Couperin	Ten pieces for harpsichord.
Haydn	Four sonatas and a prelude and fugue.
Mozart	Three concertos, a fantasy, five sonatas, and three minuets.
Beethoven	Two concertos, six sonatas, a fantasy, two collections of bagatelles.

¹⁰ Enrique Granados also placed a lot of emphasis on Bach in his programming and teaching, though somewhat later. See Francesc Bonastre, “La labor de Enric Granados en el proceso de la recepción de la música de Bach en Barcelona,” *Anuario Musical*, no. 56 (2001): 173-83. Also see Walter Aaron Clark, *Enrique Granados: Poet of the Piano* (New York: Oxford University Press, 2006), 70, 74, 168, 170.

¹¹ See Clark, *Portrait*, 38.

¹² “[I]nterpretación incomparable.” In a letter from Joseph Guy-Marie Ropartz to Albéniz now in the Biblioteca de Catalunya, Sección de Música, Epistolario de Albéniz. See Clark, *Portrait*, 198.

¹³ Antonio Guerra y Alarcón, *Isaac Albéniz: Notas crítico-biográficas de tan eminente pianista* (Madrid: Escuela Tipográfica del Hospicio, 1886; reprint Madrid: Fundación Isaac Albéniz, 1990).

In the 1890s, he continued to explore the music of earlier periods while studying (and later teaching) at the Schola Cantorum, where he apparently immersed himself in music of the Middle Ages and Renaissance. This influence shows up especially in his opera *Merlin*, with its modal harmonies and use of actual Gregorian chant.¹⁴ Albéniz's antiquarian fascination went hand in hand with a rational and intellectually engaged exploration of music science, also apparent in his continuing improvement in orchestration with the assistance of Paul Dukas and Paul Gilson.

His new intellectual approach to composition caused him to disparage those whom he perceived not to be doing likewise. For instance, after attending a performance of *Cavalleria rusticana*, Albéniz criticized the work and its composer:

In all of it one sees nothing more than an excellent nature, but one that study has not developed. It would be futile work to search through the entire score for any didactic detail of interest: in a word, the workmanship is as minimal as can be.¹⁵

His music

How does this play out in his music? This love of the eighteenth century is reflected in several works of his from the 1880s. Their titles alone are a clear indication of his fascination with classicism, and this sets him apart from most of his contemporaries in Spain, though Granados would eventually travel down this same path, a decade later.

Table 2: Works by Albéniz in an Eighteenth-century Style¹⁶

Title	Remarks
Menuet (T. 73)	In <i>Dix Pièces en un recueil</i> , Paris, Leduc, 1922.
"Minuetto a Sylvia," <i>Doce piezas características</i> (T. 86B)	Madrid, Romero, 1889.
<i>Siete estudios en los tonos naturales mayores</i> , op. 65 (T. 67)	Madrid, Romero, 1886.
Sonata no. 1 (T. 57)	Only the Scherzo is extant. Barcelona, Guardia, 1884.
Sonata no. 2 (T. 65)	Lost.
Sonata no. 3 (T. 69): 1. Allegretto, 2. Andante, 3. Allegro assai.	Madrid, Romero, 1887.
Sonata no. 4 (T. 75): 1. Allegro, 2. Scherzino (Allegro), 3. Minuetto (Andantino), 4. Rondó (Allegro).	Madrid, Romero, 1887.

¹⁴ "Veni redemptor genitum," in the first act. See Clark, *Portrait*, 184-85.

¹⁵ 3 June 1897, in Prague (Mm, car. 4). See Clark, *Portrait*, 167.

¹⁶ T. numbers correspond to Jacinto Torres, *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz* (Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 2001). See also Clark, *Research and Information Guide*, for a works list based on this catalog.

Sonata no. 5 (T. 85): 1. Allegro non troppo, 2. “Minuetto del gallo” (Allegro assai), 3. “Rêverie” (Andante), 4. Allegro.	Madrid, Romero, 1887.
Sonata no. 6 (T. 88)	Lost.
Sonata no. 7 (T. 89)	Only the Minuetto is extant. Madrid, Unión Musical Española, 1962.
<i>Suite ancienne</i> no. 1 (T. 62): 1. Gavota, 2. Minuetto.	Madrid, Romero, 1886.
<i>Suite ancienne</i> no. 2 (T. 66): 1. Sarabande, 2. Chacone.	Madrid, Romero, 1886.
<i>Suite ancienne</i> no. 3 (T. 76): 1. Minuetto, 2. Gavota.	Madrid, Romero, 1887.

Suites anciennes

The *Suites anciennes* were published in Madrid by Romero in 1886-87, at the same time as the more famous *Suite española* no. 1. These are replete with such “antique” dance forms as the gavotte, minuet, sarabande, and chaconne. The sarabande and chaconne bear a distinction that ties them to Albéniz’s cultural heritage: both were dances of Hispanic origin, arriving from the New World as the *zarabanda* and *chacona* and gaining notoriety for their lasciviousness. Only after they made their way to Italy, France, and the rest of Europe did they acquire the courtly elegance with which we associate them today. The obvious source of inspiration for these works was the music of Bach and other Baroque masters.

Siete estudios en los tonos naturales mayores

In his *Catálogo sistemático-descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*, Jacinto Torres informs us that Albéniz composed his *Siete estudios en los tonos naturales mayores* in the spring of 1886. He may have been motivated to compose such an academic and pedagogical work in order to secure a teaching post at the Madrid conservatory.¹⁷ In any case, the probable model for this work is, of course, Bach’s *Well-Tempered Clavier*. The seven major keys here are arranged in ascending fifths starting on C, i.e., C, G, D, A, E, B, and F. Albéniz labeled this collection First Series, which indicates that he intended to compose other such collections, perhaps based on minor, sharp, and flat keys. All of these pieces are etudes to the extent that they work on particular technical problems and exhibit a pedagogical purpose, though they remain musically expressive.

Sonatas

Albéniz’s sonatas are of special interest because, as William S. Newman asserted, “the craftsmanship in harmony, scoring, and voice-leading” in them are “beyond reproach.”¹⁸ Albéniz wrote his seven sonatas during the 1880s, although only nos. 3, 4, and 5 are complete. Nothing remains of nos. 2 and 6, while 1 and 7 contain only a single movement, a scherzo and minuet, respectively. The three complete sonatas were published by Romero in 1887.

¹⁷ See the liner notes by Jacinto Torres for the CD *Albéniz: Complete Piano Music - Volume 2*, Miguel Baselga, piano, BIS, CD-1043, 2000, pp. 11-12.

¹⁸ William S. Newman, *The Sonata after Beethoven* (Chapel Hill: University of North Carolina Press), 353.

Sonata No. 4 is dedicated to his “beloved Maestro” Count Guillermo de Morphy. The sonata-form opening movement is noteworthy for its rhythmic propulsion and lyric sweep, while the succeeding Scherzino begins with a playful fugato. Like the Scherzino, the Minuetto third movement is laid out in ABA form and is the musical equivalent of a fine porcelain figurine in its graceful melodic contours and tasteful harmonic setting. The bravura Rondo reminds one of Chopin’s études in its parallel-octave melodies and vaulting arpeggios. This beautiful work alone would cement Albéniz’s reputation as the leading Spanish composer of keyboard sonatas since Antonio Soler (1729-83), but the others are every bit its equal in craftsmanship and elegance.

In the words of Torres, “In one way the radical change that appears in the work, turning away from the drawing room and achieving a universal accent which he himself proclaims, implies an intermediate period of cosmopolitanism which he identifies with these works of abstract, neutral somewhat academic and impersonal expression.”¹⁹

Albéniz’s Mature Style

These are, of course, fundamentally classical traits. Albéniz’s fascination with the sonata and with sonata form in particular merges in the 1890s with his *españolismo*, which itself now takes on the character of Impressionism. In the 1890s, under the influence of the conservative Franck circle in which he moved (Fauré, Chausson, Dukas, d’Indy, etc.), he found a way to merge his penchant for sonata form with his evolving Spanish style, absorbing along with these the Impressionism of Debussy. His “second manner,” as he described it, produced works of extraordinary complexity and sophistication, the first of which was *La vega*, composed in 1897.

La vega is a hauntingly melancholy evocation of the plains of Granada, suggesting as it does the *petenera* and the obsessive repetition in the guitar of a descending minor tetrachord, over a sustained pedal in the bass. Yet, underneath all of this nostalgia and melancholy is a very logical sonata structure, with principal and secondary themes, an extensive development section, and a recapitulation. It is his longest single work, and its formal organization has been carefully worked out to support the weight of thematic exposition and elaboration he places on it. In its length, complexity, and formal organization, *La vega* is a direct precursor to Albéniz’s most important achievement in composition, *Iberia*.

Iberia is the highest expression of Albéniz’s dictum that art is variety within logic. Nine of the twelve movements of the *Iberia* collection are in sonata form: “Évocation,” “Rondeña,” “Almería,” “Triana,” “El polo,” “El Lavapiés,” “Málaga,” “Jerez,” and “Eritaña.” The profusion of colorful harmonies, rhythms based in folklore, evocations of *coplas* and *cante jondo*, and the post-Lisztian virtuosity the work demands create a musical canvas of extraordinary richness and texture. And yet, all of these elements cohere precisely because beneath the colorful, at times riotous, surface there lies a carefully thought-out formal structure that organizes Albéniz’s many inspirations into a satisfying and comprehensible whole. Debussy said that, in *Iberia*, Albéniz “throws notes out the

¹⁹ “La inspiración ‘clásica’ de Isaac Albéniz,” liner notes for *Isaac Albéniz: Sonatas para piano n.º 3, 4, 5. L’Automne*, Albert Guinovart, piano, Harmonia Mundi CD HMI 987007, 1994, p. 5; reissued 2003 (HMA 1957007). English translation by Christine Losty.

window,” implying a certain prodigality. But that is merely a superficial impression.²⁰ Beneath the apparent prodigality is a very logical working out of ideas within a carefully constructed framework.

Conclusion

There was always a conservative, cautious, classicizing streak in Albéniz’s musical temperament. Thus, he generally avoided gratuitous displays of digital derring-do in his music, and on stage he retained a dignified reserve devoid of Romantic posturing. The cerebral northerner coexisted with the sentimental southerner; the fearless performer, with the self-doubting composer. In the event, this turned out to be a productive combination, as it drove him to expand the domain of his compositional craft.

However, from another point of view, this is an artificial dichotomy. As Blume asserted, the Classical and Romantic periods are phases in one larger style period. In this sense, then, there is no contradiction between these facets of his musical personality. Rather, they are complementary parts of a unique and beautiful whole, which produced some of the best and most important music in the Spanish tradition.

Received on September 30, 2015

Accepted on November 2, 2015

WALTER A. CLARK. “‘Variety within Logic’: Classicism in the Works of Isaac Albéniz.” *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 1, no. 1 (2015): 105-113.

²⁰ See the *Bulletin français de la Société Internationale de Musique* 9, no. 12 (December 1913): 42-44. Debussy reviewed a concert of the Concerts Colonne-Société des Nouveaux Concerts presented on October 29, in which Spanish musicians performed Spanish works.



Reviews

Christopher Dennis. *Afro-Colombian Hip-Hop: Globalization, Transcultural Music, and Ethnic Identities*. Lanham, MD: Lexington Books, 2012. 181 pp. ISBN: 978-0-7391-5056-6

MARÍA ELENA CEPEDA

Williams College

In recent years Colombia has emerged as the topic of a small but significant corpus of scholarly monographs dedicated to its vibrant popular musical production in relationship to questions of ethno-racial identity, gender, globalization, transnationalism, memory, and nationhood. While the majority of this research has concerned itself with so-called “ethnic” genres such as *salsa*, *vallenato*, and *cumbia*, Christopher Dennis instead offers readers a highly descriptive introduction to Afro-Colombian hip-hop, an expressive form overwhelmingly associated with African American urban youth. Lucidly composed in a manner largely unburdened by specialist jargon and heavy theorization, Dennis’ book is suitable for academics and lay readers alike, but should be of particular interest to Colombianists and students of Afro-diasporic cultural production. Combining on-site interviews and data gathered during informal interactions with Afro-Colombian hip-hop performers with various scholarly sources and lyrical examples, he effectively deals with the lack of appropriate published material facing most scholars of contemporary Colombian popular culture. (Interestingly, as the author reveals, even the very label “Afro-Colombian hip-hop” is something of a recent terminological novelty; Colombians tend to simply refer to the music as “hip-hop” or “Colombian hip-hop,” echoing the often ambivalent location of ethno-racial identity within the genre itself).

Arguing that hip-hop constitutes a fertile example of the multiple impacts of globalization, Dennis employs the genre as a lens onto the unique challenges provoked by socio-cultural and economic change within the local context. A discussion of the multiple ways in which U.S.-centric hip-hop simultaneously impacts Afro-Colombian socio-political concerns as well as engenders new forms of hybrid cultural expression in fact forms the nucleus of the study. While a critique of globalization thematically unites the book as a whole, its early chapters are also devoted to an elementary overview of hip-hop’s introduction to Colombian popular culture, with particular emphasis on the structural factors undergirding its integration into local musical networks. Dennis dedicates considerable effort in later chapters to delineating the symbolic and material uses of Afro-Colombian hip-hop, characterizing it as a skillful form of socio-political commentary regarding the Afro-Colombian community, a means of articulating Afro-Colombian difference and pride in the interest of self-preservation, and a vehicle for expressing a uniquely Colombian form of blackness. Many of the arguments offered throughout are supported by lengthy lyrical examples that comprise a valuable written archive of current Afro-Colombian cultural production in some instances not available elsewhere.

Afro-Colombian Hip-Hop’s focus on urban Afro-Colombian culture offers a necessary alternative perspective on an understudied community so often framed as disconnected from modernity and treated instead as a static relic of rural folklore within academic and public discourse alike. Building on Peter Wade’s foundational critique of the ideological role of *mestizaje* in Colombian popular music, Dennis also contributes to a more detailed understanding of Colombia’s 1991 constitution and the impacts that its problematic attempts at re-imagining a multicultural nation vis à vis black and indigenous subjects have wielded on Afro-

Colombian youth. Indeed, with little exception a consideration of broader socio-political and economic factors is never far from the core of the author's arguments, an approach that distinguishes his work from a good deal of existing Cultural Studies scholarship on popular culture, which often downplays the influence of political economy.

Notably, the sharp critique of globalization throughout begins as a clear example of the flawed “globalization = Americanization” mindset, yet gradually develops into a more nuanced commentary regarding the effects of globalization on local cultural production, thus at times appearing somewhat contradictory in its aims. As John Storey has argued, simply conflating globalization with wholesale Americanization proves problematic on several fronts; first, it does not account for the fact that cultural influences are multi-directional in nature, and that economic success does not necessarily translate into cultural imposition. It also operates under overly simplistic notions of consumption, ignoring consumer agency and conflating commodities with culture. Finally, the “globalization as Americanization” thesis hinges upon a very limited notion of the “foreign” (John Storey, *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*. Malden, MA: Blackwell, 2003, pp. 110-111, 113). As such, while Dennis’ take on globalization eventually recognizes the agency of Afro-Colombian hip-hop performers in particular (the question of consumer or fan agency falls beyond the book’s purview), his frequently one-sided assessment of the dynamics of globalization would have benefitted from the inclusion of more varied perspectives on such a critical central theme.

In his analysis of Afro-Colombian hip-hop, the author furthermore contends that lyrical content, not sound, constitutes the defining component of the genre. While this point of view makes some sense given Dennis’ disciplinary grounding in literary studies, bypassing the opportunity to offer readers even the most elementary notion of how Afro-Colombian hip-hop sonically registers ultimately weakens his statements regarding the centrality of technological shifts within the genre, as concrete examples of the specific manner in which technology shapes sound are not addressed. However, the lack of sonic description is perhaps most acutely felt in the chapter devoted to the singular ways in which Afro-Colombian hip-hop artists have re-semanticized hip-hop through the incorporation of a rich array of autochthonous and international musical genres. Lyrical content is therefore overtly privileged, even though the discursive analysis of the study’s frequent lyrical examples paradoxically proves a primary methodological weakness. As Dennis himself admits, he opts to favor celebratory readings of the performers’ lyrics; yet much like his consideration of globalization, his frequently univocal lyrical interpretations would provide more compelling evidence if more layered analyses were offered. Undoubtedly, however, *Afro-Colombian Hip-Hop* proves a solid, if at times uneven, introductory monograph chronicling the cultural production of contemporary Afro-Colombian youth in the context of twenty-first century globalization. Dennis’ research not only subverts commonplace notions of that which constitutes Colombian popular music, it simultaneously contests U.S.-centric, Anglo-centric models of hip-hop performance and production. These points alone render it worthy of consideration among the ever-increasing body of work dedicated to Colombian popular music and global hip-hop as well.

MARÍA ELENA CEPEDA. Review of Christopher Dennis, “Afro-Colombian Hip-Hop: Globalization, Transcultural Music, and Ethnic Identities.” *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 1, no. 1 (2015): 114-115.



EDITOR'S CORNER

In Memoriam: Robert M. Stevenson (1916-2012)

WALTER AARON CLARK
University of California, Riverside

The name Robert Murrell Stevenson figured powerfully in the minds and memories of thousands of people, including admirers, colleagues, collaborators, and former students. This is due to his many decades of transnational labor in, as he put it, “rescuing the musical heritage of Latin America.” It would indeed be impossible to calculate with any accuracy the impact that he had on our knowledge and understanding of Iberian and Latin American music. Few if any other scholars have penetrated so far and so deeply into such a wide range of musical issues, from every region and every epoch, in every style of making music. And few scholars in any discipline have inspired so many others to follow in their footsteps. The year 2016 is the centenary of his birth and fourth anniversary of his death. I offer below a few words of reminiscence, in honor of a scholar who did so much for so many.¹

What I wish to offer here, however, is not a catalog of his contributions, which in and of themselves would constitute a whole book; rather, what follow are a few personal recollections of the maestro, reminiscences that may provide some insight into the motivations and methods of a scholar *sine qua non*, *non plus ultra*, and *sui generis*. These memories are garnered from a twenty-six-year acquaintance with Dr. Stevenson—as he was customarily known. Though undergraduate students of more casual acquaintance affectionately hailed him as “Doc,” I rarely heard someone refer to him as “Robert,” much less “Bob.” Something about his attire may have prompted such formality, as I never saw him wearing anything other than a suit and tie. These served to convey his seriousness of purpose and consummate professionalism. Now, to be sure, the suit and tie in question (as well as his shoes) were never of high quality or fashionable, but this fact simply spoke to another of his outstanding traits, and that was thrift. Those who broke bread with Dr. Stevenson became familiar with old-style, inexpensive diners like Norm’s or Clifton’s, never the Ritz. The dorm cafeteria was also a favorite dining destination, insofar as he resided in student housing at UCLA for many years (in his final years, he occupied an apartment in Westwood Village). This careful money management had its advantages: among other things, it eventually enabled him to endow an AMS award for Iberian musicology in his own name.

¹ This essay first appeared as an introduction to the Stevenson festschrift *Treasures of the Golden Age: Essays on Music of the Iberian and Latin American Renaissance in Honor of Robert M. Stevenson*, ed. Michael O’Connor and Walter Aaron Clark (New York: Pendragon, 2012), xi-xiii.

When not eating or sleeping in the dorm or teaching in the classroom, he was almost always working in the UCLA Music Library. This was rarely a locale conducive to concentrated study, as noise and interruptions were more or less constant. Yet, Stevenson seemed to thrive in that environment precisely because such distractions were an apparent spur to his phenomenal powers of concentration. And he never seemed much to mind being interrupted, if someone wanted to speak with him. When he needed genuine solitude, he headed for one of the piano practice rooms, where he was often observed playing late into the night. The amount of repertoire he had committed to memory was staggering, and I personally recall a Chopin recital he gave at the 1999 national meeting of the American Musicological Society in Kansas City. It was a from-memory *tour de force* never to be forgotten, especially considering that he was 83 years old at the time, an age at which most people struggle to get the cap off their medication and cannot remember where they left their keys (some of us have already arrived at this distressing juncture).

I entered the graduate program at UCLA in 1986, completing my dissertation under his guidance six years later. He has certainly retained a prominent place in my mind and memory—and my affection—since that time. He was a true *Doktorvater* to me. I welcome any opportunity to relate the influence he had on me, influence that has determined the course of my life from those days onward. I cite below a few life lessons I learned from Stevenson, lessons that have stood me in good stead these many years and that I have passed on to my students.

Precision. Stevenson always encouraged his students to “get it right!” He was intolerant of careless mistakes and insufficiently dogged pursuit of all possible primary and secondary sources. Woe unto that student (who shall remain nameless here) who mistranslated a word, got some basic historical fact wrong, or failed to find information where Stevenson said it could be found. I have since come to understand that if one does not get the small details right, it will tend to undermine a reader’s confidence in the conceptual framework those details necessarily undergird. Though mistakes may be inevitable, we must strive to keep them to the absolute minimum possible.

Documentation. Yet, Stevenson was basically a realist, not an idealist, and he once assured me that a scholar never feels that s/he has enough documentation. When I later paused to consider the prodigious quantities of documentary evidence that inform his books and articles, I felt a certain amount of relief—not that I could or should ever relax my efforts, of course. But when deadlines are approaching and editors are breathing down one’s neck to finish something, it is consoling to recall that the master of documentation himself never felt he had enough.

Facts. Another Stevensonian declaration I clearly recall went like this: “I’m a fact man, a book man; I leave the philosophizing to others.” I found that remark disingenuous at the time, and I still do. Stevenson’s entire career was inspired by a philosophical commitment to musics on the margin of traditional musicological discourse, especially those of the Americas and Iberia. However, it was not a commitment confined to particular geographical regions. He was a champion of the women and minorities routinely excluded from canonic histories of Western music, musicians like Teresa Carreño and Manuel de Zumaya. Yet, there is some truth to what he said about himself. Given the path-breaking work in which he was engaged, locating, describing, and preserving primary sources was his chief occupation. Others could wax philosophical about issues of identity and sexuality, but

he would always have the satisfaction of knowing that he had personally provided much of the grist for their mills.

Conviction. Finally, Stevenson always encouraged his students to follow his example and take the road less traveled. He was proud of the scholarly achievements of his advisees, and of the fact that all of them had jobs. Still, back in 1990, writing a dissertation on a *Kleinmeister* composer such as Isaac Albéniz seemed to me a risky thing to do, despite my passion for the subject. Who, I wondered, would hire an *Albéniz* specialist? (Several places, it turns out, but I could not imagine that at the time.) He urged me forward, saying, “It’s wide open.” He knew the relevant literature, and he recognized that there was a tide here which, taken at the flood, would lead to fortune—or at least gainful employment in the profession. That decision has made all the difference. He always believed that it was not so much which topic you chose but rather the conviction and skill you brought to the endeavor that would carry the day. Conviction and skill. Curiosity and knowledge. These are the indispensable tools of our trade. Skill and knowledge can be acquired, but conviction and curiosity are innate and necessarily precede the other two. These are the stuff of which a multi-generational impact is made, the kind of impact Stevenson had. His legacy of conviction, skill, curiosity, and knowledge will outlive us all.

WALTER AARON CLARK. “In Memoriam: Robert M. Stevenson (1916-2012).” *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 1, no. 2 (2016): 116-118.

EDITORIAL BOARD

Editor-in-Chief

Walter Aaron Clark (UC Riverside)

Reviews Editor

Jonathan Ritter (UC Riverside)

Graphics and Design Editor

Rogério Budasz (UC Riverside)

Editorial Board

Susan Boynton (Columbia University)

Salwa El-Shawan Castelo-Branco (Universidade Nova de Lisboa)

Paulo Chagas (UC Riverside)

Manuel Pedro Ferreira (Universidade Nova de Lisboa)

David R. M. Irving (University of Melbourne)

Javier F. León (Indiana University)

Samuel Llano (University of Durham)

Alejandro Madrid (Cornell University)

Cristina Magaldi (Towson University)

Francesc Cortés i Mir (Universitat Autònoma de Barcelona)

Deborah Pacini Hernández (Tufts University)

Daniel Party (Pontificia Universidad Católica de Chile)

Melanie Plesch (University of Melbourne)

Jonathan Ritter (UC Riverside)

Raúl Romero (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Carolina Santamaría (Universidad de Antioquia)

Leonora Saavedra (UC Riverside)

Deborah Schwartz-Kates (University of Miami)

Susan Thomas (University of Georgia)

Pablo Vila (Temple University)

Luisa Vilar-Payá (Universidad de las Americas)

Honorary Editors

Juan Pablo González (Universidad Alberto Hurtado)

Carol Hess (UC Davis)

John Koegel (CSU Fullerton)

Robin Moore (UT Austin)

Ana María Ochoa (Columbia University)

Emilio Ros-Fábregas (Consejo Superior de Investigaciones Científicas)

Craig Russell (Cal Poly San Luis Obispo)

Álvaro Torrente (Universidad Complutense de Madrid; ICCMU)



contents

ARTICLES

- 2 **Identidad musical de los cantes mineros:
Búsqueda y documentación**
GUILLERMO CASTRO BUENDÍA
- 28 **Claves para el Análisis del Italianismo en la Música Hispana:
Esquemas Galantes y Figuras Retóricas en las Misas de Jerusalem y Nebra**
OLGA SÁNCHEZ-KISIELEWSKA
- 54 **Joaquín Nin y su legado: Valoración crítica y perspectivas de estudio
en torno a *Vingt chants populaires espagnols* (1923)**
LIZ MARY PÉREZ DE ALEJO
- 89 **Estudio de la Suite para Piano Goyescas: *Los Majos Enamorados*
a través de los Personajes de los Cuadros de Goya.**
JOSÉ MARIA CURBELO, ARIADNA MARTÍN ALFARO
- 105 **“Variety within Logic”: Classicism in the Works of Isaac Albéniz**
WALTER A. CLARK

REVIEWS

- 114 **Christopher Dennis. *Afro-Colombian Hip-Hop:
Globalization, Transcultural Music, and Ethnic Identities***
MARÍA ELENA CEPEDA

EDITOR’S CORNER

- 116 **In Memoriam: Robert Murrell Stevenson (1916-2012)**
WALTER A. CLARK